

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ
А.Н. ОСТРОВСКОГО («ЛЕС», «ТАЛАНТЫ И
ПОКЛОННИКИ», «БЕЗ ВИН
ВИНОВАТЫЕ», «БЕСПРИДАННИЦА») И
А.П. ЧЕХОВА («ЧАЙКА»)**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профили Русский язык и Литература
очной формы обучения, группы 02031401
Красниковой Виктории Александровны

Научный руководитель
к.ф.н., доцент
Половнёва М.В.

БЕЛГОРОД 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|----|
| ВВЕДЕНИЕ | 3 |
| ГЛАВА 1. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО («ЛЕС», «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ», «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ», «БЕСПРИДАННИЦА») | 8 |
| 1.1. Образная система и композиция пьес А.Н. Островского..... | 8 |
| 1.2. «Этой пьесой начинается новый сорт моих произведений»: усиление психологизма в поздней драматургии А.Н. Островского..... | 32 |
| ГЛАВА 2. ТРАДИЦИИ А.Н.ОСТРОВСКОГО В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА» | 38 |
| ГЛАВА 3. ИЗУЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ | 57 |
| 3.1. Анализ учебно-методических комплексов по литературе за 10 класс..... | 57 |
| 3.2. Конспект обобщающего урока по пьесе А.Н. Островского «Бесприданница»..... | 61 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 72 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК | 75 |

ВВЕДЕНИЕ

Традиции и новаторство – взаимосвязанные стороны литературного процесса, понятия, характеризующие в нём преемственность и обновление, а также соотношение наследуемого и создаваемого.

Творческие искания подлинных талантов всегда опираются на художественный опыт предшественников, и прежде всего, на национальные художественные традиции. Литература каждого народа имеет свой собственный опыт, который в ходе исторического развития воплощает в себе наиболее устойчивые национально своеобразные черты художественного мышления, передающиеся новым поколениям писателей и получающие продолжение и развитие в их творчестве.

Новая эпоха обычно ставит перед писателем новые задачи, требующие для их решения новых художественных открытий, которые, однако, возможны только в процессе творческого развития традиций. Отношение писателя к традициям – существенная сторона его творческой программы, позиции в литературной борьбе, оно во многом определяет его место в литературном движении своего времени. В этом смысле развитие традиций каждым писателем – процесс сознательный, целенаправленный, что сказывается не только в его художественном творчестве, но и в программных изъяснениях, декларациях, манифестах, критических выступлениях. Вопросу о традиции и новаторстве посвящены работы В.Г. Боборыкина, З.Г. Галинской, М.О. Чудаковой, Р.Г. Апресян, А.А. Гусейновой.

Поскольку преемственность – одна из важнейших черт историко-литературного процесса, то изучение литературных традиций и их влияния на становление художественного мышления того или иного автора – проблема, которая постоянно находится в поле зрения исследователей. Этим и обусловлена **актуальность** нашей работы.

Литературное наследие А.Н. Островского и А.П. Чехова предлагает обширный круг вопросов и проблем для изучения. Мы же в своей дипломной работе обратились к изучению темы искусства в пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова, к выявлению и анализу художественно-эстетических взглядов А.Н. Островского и их преломлению в драматургии А.П. Чехова. Существует немало литературоведческих работ, статей, монографий, посвященных исследованию писательского наследия этих двух авторов в отдельности.

Сегодня драматургия А.Н. Островского, «великого мастера» (как назвал Островского И.А. Гончаров), представляется нам вполне традиционной. Но нельзя забывать, что для своего времени она была глубоко новаторской. Как пишет в книге «Мастерство Островского» Е. Холодов: «Островский мог с полным правом сказать о себе, что он «создал целый русский театр» не только потому, что он написал за свою жизнь десятки превосходных пьес, ставших украшением репертуара, но ещё и потому, что он дал русской сцене образцовые произведения в самых различных жанрах» [Холодов 1967: 57]. Он написал комедии, хроники, картины из московской жизни, сцены из жизни захолустья, сцены из народной жизни, семейные сцены. Но «целый русский театр» Островский создал не только в том смысле, что дал сцене большой и разнообразный театр, но и в том, что его самобытное драматическое искусство оказало мощное влияние на формирование реалистического искусства, по крайней мере, двух поколений русского актёрства» [Холодов 1967: 58].

До Островского на русской театральной сцене господствовали переводные драмы, комедии и водевили. На сцене было всё, что угодно, только не русская жизнь. А.Н. Островский бросает вызов господствующим формам драматургии, выводит на сцену нового героя, которым стал простой русский народ, «низы», третье сословие. А его пьесы в целом представляются, по определению А. Добролюбова, «пьесами жизни». Следовательно, требовалось создать новую школу актёрской игры, которая соответствовала бы эстетическим принципам «пьес жизни». Сам А.Н. Островский писал: «Чтобы

зритель остался удовлетворённым, нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре. Поэтому нужно, чтобы актёры, представляя пьесу, умели представить ещё и жизнь, то есть, чтобы они умели жить на сцене» [Цит. по: Лобанов 1989: 38].

Е. Холодов пишет о том, что театр Островского – «это не только репертуар и не только труппа. Театр – это ещё и публика» [Холодов 1967: 59]. Островский не смог бы создать «целый русский театр», если бы не воспитал «публики, понимающей и чувствующей» его «пьесы жизни».

Итак, мы обращаемся к А.Н. Островскому как к создателю нового для русской литературы «народного театра».

Серьёзное изучение биографии, собирание неизвестных текстов А.Н. Островского было начато, в сущности, лишь с 1923 года, когда было издано несколько сборников, посвященных писателю. Они положили основание главным научным направлениям в исследовании его творчества. Были опубликованы письма, дневники писателя, театральные записки и речи, появлялись работы и об отдельных произведениях драматурга. В 1937 году С.К. Шамбинаго опубликовал очерк жизни и творчества Островского. Несколько позже вышли в свет монографии С.Н. Дурылина, К.Н. Державина, А.И. Ревякина. На сегодняшний день наибольший интерес представляют работы А.Л. Штейна, В.В. Тихомирова, В.Я. Лакшина.

В драмах А.П. Чехова, так же как и в «пьесах жизни» А.Н. Островского, социально-историческая коллизия, выражающая наиболее острые конфликты современности, становилась непосредственной основой драматического действия. Чехов, писатель новой эпохи, чутко передаёт настроение и устремление людей своего времени.

Изучению творчества А.П. Чехова также посвящено немало монографий и статей. Одни из этих работ имеют характер историко-литературных исследований [Паперный, 1982; Бердников, 1984; Балухатый, 1976; Ревякин, 1974; Лотман, 1961; Холодов, 1975], другие работы ориентируются на нужды школы, обращены к учителю и имеют, в основном, методическое значение:

работы М. Семановой, А. Озеровой, М. Сосницкой, статьи А. Липаева, Г. Бочарова и других.

Но, несмотря на такое многообразие работ о биографии и творчестве этих писателей, практически отсутствуют работы, посвящённые преемственности, изучению традиций драматургии А.Н. Островского в творчестве А.П. Чехова.

Объект исследования – пьесы А.Н. Островского «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Бесприданница» и комедия А.П. Чехова «Чайка».

Предмет исследования – художественные традиции А.Н. Островского в творческой манере А.П. Чехова.

Целью исследования является выявление драматургических приёмов А.Н. Островского, повлиявших на создание художественного мира А.П. Чехова «Чайка».

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- изучить литературу по теме исследования;
- рассмотреть художественную ткань пьес А.Н. Островского и А.П. Чехова;
- охарактеризовать идейно-эстетическую позицию А.Н. Островского в решении темы искусства;
- выявить художественные приёмы, используемые А.Н. Островским в указанных пьесах;
- проследить реализацию художественно-эстетических принципов драматургии А.Н. Островского в пьесе А.П. Чехова «Чайка».

Методы исследования: структурный, сравнительно-типологический.

Практическая значимость работы состоит в том, что её результаты могут найти применение в школьном курсе литературы при изучении творчества А.Н. Островского и А.П. Чехова.

Работа прошла **апробацию** на XI Международном молодежном научном форуме «Белгородский диалог – 2019: проблемы истории и филологии»

(17-19 апреля 2019 г.), по результатам выступления на форуме опубликована статья «Своеобразие сюжетно-композиционной организации пьесы А.Н. Островского “Лес”».

Дипломная работа состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографического списка.

Во введении обосновывается актуальность исследования, определяются его цель и задачи.

В первой главе предпринимается попытка исследования художественного мира пьес А.Н. Островского «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Бесприданница», анализируется образная система и композиция пьес, акцентируется внимание на усилении психологизма в поздней драматургии А.Н. Островского, а также рассматриваются идейно-эстетические взгляды драматурга, его представления о назначении, о преобразующей роли искусства.

Во второй главе предметом анализа стала пьеса А.П. Чехова «Чайка». Рассмотрение системы персонажей и композиции пьесы, используемых автором приёмов даётся сквозь призму решения проблемы традиций и новаторства.

В третьей главе даётся обзор представленных в методических рекомендациях уроков по изучению драматургии А.Н. Островского в школьном курсе литературы, предлагается конспект обобщающего урока по изучению пьесы А.Н. Островского «Бесприданница».

В заключении подводятся итоги работы.

ГЛАВА 1. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО («ЛЕС», «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ», «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ», «БЕСПРИДАННИЦА»)

1.1. Образная система и композиция пьес А.Н. Островского

Для А.Н. Островского театр представлялся наиболее демократичным видом искусства, который был предметом увлечения довольно широкого круга публики: разночинцы, бедные чиновники, ремесленники, мещане, студенты, купцы, зачастую только что вышедшие в люди, – составляли основную массу зрителей Александринского и Московского драматического театров. Писатель видел в театре тот самый вид искусства, который был ближе всего и доступней простому народу. Но репертуар театра того времени, состоящий главным образом из переводных драм, комедий и водевилей, по мнению Островского, не мог удовлетворить духовных потребностей демократической публики. Поэтому драматург возложил на себя задачу радикально перестроить репертуар русского театра и создать театр о народе и для народа. Островского интересовали особенности народного характера. Вот как пишет об этом Л.М. Лотман в книге «А.Н. Островский и русская драматургия его времени»: «Живая жизнь с её трепетом, современными вопросами и противоречиями была ему бесконечно дорога, и он вникал в неё, стремясь через её «нелицеприятное» и внимательное изучение прийти к решению всех вопросов, в частности к раскрытию особенностей национального характера» [Лотман 1961: 95].

А.Н. Островский был уверен в том, что всё «прекрасное» и сам «предмет искусства заключены в жизни» [Лотман 1961: 95]. Он был убеждён, что носителями подлинных национальных черт являются простые люди, представители низших слоёв общества. Именно их вкусы и потребности старался удовлетворить автор. Поэтому целью своего искусства Островский считал изображение быта во всех его реальных деталях и потребностях, чтобы через

этот самый быт «воздействовать на простых людей, а через них на жизнь в целом» [Лотман 1961: 95].

На разных этапах своего творчества драматург обращался в пьесах к героям различных общественных сословий: это и купцы, помещики, чиновники, и, конечно же, народ (в творчестве драматурга возникает тема народного гуманизма, широты натуры простого человека, выражающейся в способности смело и самостоятельно взглянуть на окружающее и во имя справедливости и гуманного отношения к слабейшим – зависимым, юным или падшим поступиться и своими интересами, и предрассудками среды).

Но о чём бы ни писал А.Н. Островский, он ставил в пьесе проблемы, которые живо интересовали современного им читателя, и вместе с тем видел и отражал типичные черты, важнейшие противоречия изображаемой им исторической эпохи.

Как мы уже говорили, театр представлялся Островскому самым народным видом искусства, а любое искусство – сферой, где в полной мере проявляется свобода духа человека. Так как драматург всецело посвятил своё творчество тому, чтобы создать новый театр, искусство своего времени, то нам кажется естественным, что среди всего многообразия созданных им пьес, есть и такие, в которых Островский поднял тему театра и искусства. Искусство было для Островского, по мнению Л.М. Лотман, той самой общественной трибуной, с которой он мог говорить и утверждать «ценность угнетённого и задавленного человека, дать голос безгласному бедняку, возвысить его, героизировать его, возвести в трагический масштаб будничное страдание и незаметный жизненный подвиг» [Лотман 1961: 285]. С этой трибуны он мог говорить об исторических, экономических и политических изменениях в стране.

Нам кажется неслучайным, что пьесы, в которых поднимаются проблемы искусства, появляются у А.Н. Островского уже на достаточно зрелом этапе творчества, когда его пьесы становятся более сложными и в сюжетном, и в композиционном отношении, когда герои представляют собой уже не

просто «типы», а цельные «характеры» с богатым внутренним миром, когда автор раскрывает глубокий психологизм персонажей, пытается через их внутренний мир показать социальную среду, породившую того или иного героя. В 70-80-е годы на страницах пьес Островского всё чаще и чаще появляются люди труда, творчества, влюблённые в науку, искусство, литературу, люди, которые не могут жить не трудясь, не созидая, а следовательно, не могут примериться с социальным угнетением и буржуазным хищничеством. Среди таких людей мы встречаем героев как непосредственно вращающихся в мире искусства («Лес», «Таланты и поклонники» и «Без вины виноватые»), так и таких, которые принадлежат к этому миру по своей натуре («Бесприданница»).

Поднимая тему искусства, рисуя актёрскую среду, А.Н. Островский обвиняет дворянско-буржуазный круг в невежестве. Разгул реакции, сопровождавший все царствование Александра II и усилившийся в начале 1880-х годов, привел к засилью в театре пошлых оперетт и фарсов. И А.Н. Островский как реформатор, как создатель нового театра, изображая в пьесе актёрскую среду со всеми её интригами, интересами, переживаниями, осудил сугубо развлекательное искусство и «возвысил свой голос в защиту гражданственно-поучающего искусства» [Ревякин 1974: 111].

В этой главе мы обратимся к четырём пьесам А.Н. Островского: «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Бесприданница», причём особое внимание стоит уделить именно пьесе «Лес», не только потому, что она одна из лучших пьес А.Н. Островского (сам драматург считал её «сильной пьесой»), но и потому, что «комедия «Лес» оказала большое влияние на драматургию последующих лет, ибо исторические явления, процессы, для отображения которых Островский нашёл яркую и своеобразную художественную форму, оставались актуальными в течение всей второй половины XIX и начале XX века, не переставали волновать читателя и зрителя» [Лотман 1961: 286].

В начале 70-х годов Островский создаёт комедию «Лес» (написана в 1870, опубликована в начале 1871 года). В ней, как и во всех остальных своих произведениях, драматург большое внимание уделяет выбору места действия пьесы, кругу действующих лиц, именам и фамилиям героев, композиции и сюжетным линиям. «В своих произведениях Островский, как мы знаем, создал не только особый мир, в котором живут дворяне, купцы, приказчики, артисты, он создал свою биографию, в которой есть города и усадьбы» [Штейн 1967: 65].

В пьесе «Лес» характеры героев подобраны так, что два действующих лица очень близки между собой, и «дают выражение идеи, полноту обрисовки того или иного жизненного явления» [Штейн 1967: 69]. Старуха и гимназист – персонажи дворянского романа, Улита и Карп – слуги старой эпохи, Несчастливцев и Счастливцев – актёры разных амплуа.

Обратимся к «пешим путешественникам». С этими героями мы впервые знакомимся во втором действии пьесы. Мы встречаем их в лесу, на перекрёстке двух дорог: один из них в поисках трупы идёт из Керчи в Вологду, другой – из Вологды в Керчь. Но ни в Керчи, ни в Вологде нет провинциального театра, эти люди искусства вновь вынуждены скитаться из города в город, обреченные на нищету и прозябание.

Итак, эти герои забрели в имение помещицы Гурмыжской «Пеньки». Но они – люди со стороны, чуждые тому миру, который царит в имении. Нам кажется, что автор специально использует этот приём: он вводит в комедию людей из иного мира, «не от мира сего», чтобы их глазами, глазами посторонних пеших артистов мы могли увидеть подлинную картину жизни того «тёмного царства», в котором обитают и Гурмыжская, и Восмибратов, и Милонов с Бодаевым, и Буланов.

Счастливцев не принадлежит дворянскому сословию, он из низов. Мы узнаём, что у него где-то в уездном городе есть дядя, лавочник, но, прожив у него какое-то время, Счастливцев убегает от сытой жизни купцов через слуховое окно. А Несчастливцев – дворянин, добровольно оставивший чуждый

ему мир лицемерия и купли-продажи. Мы узнаём из пьесы, что Несчастливцев – племянник Гурмыжской, Геннадий Демьяныч Гурмыжский. После смерти отца он остался шестнадцатилетним мальчиком почти без состояния, и его стала воспитывать Раиса Павловна. Она готовила его в юнкера, а когда он прошёл обучение, перестала оказывать ему финансовую помощь. И вот уже пятнадцать лет он не появлялся в имении, хотя свою тётушку не забывал: один раз написал ей письмо, в котором благодарил за всё, что она для него сделала, и каждый год присылал ей подарки из разных уголков России, так что о его роде деятельности Гурмыжская не знала. Он выбрал для себя профессию актёра, скитальца, покинул мир, в котором, по его словам, царят неуважение и интриги, а искусство и вовсе не ценят.

Именно Несчастливцев и Счастливцев спасают в пьесе Аксюшу, увидев в ней драматическую актрису, то есть женщину, которая готова кинуться в омут от любви.

Гурмыжская изо дня в день, сдержанно выговаривая и светски улыбаясь, за «неблагодарность» губит Аксюшу, доводит её до отчаяния и попытки покончить с собой. «Голос угнетения, унижения людей звучит в знаменательных словах Аксюши: «жить-то так можно, да только не стоит» [Лотман 1961: 282].

Островский наделяет зависимую, грубо унижаемую на каждом шагу девушку природным умом, сильным характером, богатством и глубиной чувств, типичными качествами для народа.

«Её жизненный идеал – идеал обычной женщины: муж, дети» [Штейн 1967: 77]. Аксюшу, как нам кажется, можно назвать героиней с «горячим сердцем». Для неё, как подчёркивает А. Штейн, существуют только два пути – либо подчиниться грубой стихии жизни, либо броситься в омут, утонуть от несчастной любви. Узнав Аксюшу поближе, Несчастливцев поражается красотой и богатством её души, он убеждён, что из неё выйдет прекрасная актриса, что, когда на сцене, перед толпой зрителей раскроется её страстная, чистая душа, «театр развалится от рукоплесканий» [Островский 1973: 140].

Несчастливцев предлагает ей начать новую жизнь, но Аксюша отвечает: «Братец...чувство...оно мне не нужно» [Островский 1973: 155].

Несчастливцев выступает в пьесе как трагический герой, чуждый мелких чувств, хитрости и расчёта. Честь, справедливость и человечность для него превыше всего. Он готов на самоотвержение и великодушие. Искусство, которому он посвятил всю свою жизнь, даёт Несчастливцеву «формулы мыслей и чувств». Поэтому он легко переходит от собственной речи к цитатам из Шиллера и Шекспира. «Я чувствую и говорю, как Шиллер ...», – произносит он [Островский 1973: 164]. Счастливцев свои отношения с Несчастливцевым рассматривает не как зависимость бедного от богатого, а как отношения актёров разных амплуа – комика и трагика. Между ними скорее складываются отношения товарищеские, взаимовыручки. В этом смысле невольно напрашивается сравнение этой пары актёров с широко известной в мировой литературе парой благородного рыцаря Дон Кихота и его хитроватого оруженосца Санчо Панса. «Оба актёра живут подлинными живыми интересами и прежде всего интересами своего искусства» [Лотман 1961: 258]. Они свободны от денежных отношений и материальных благ, которыми живут граждане феодально-буржуазного общества, но зато в них живут черты подлинно человеческие, которые подавило это общество в своих людях.

Вторжение подобных героев в будничную жизнь ставит под сомнение многие ценности, которыми принято дорожить в современном драматургу обществе, и напоминает о подлинных человеческих идеалах. «Эти герои – люди «не от мира сего» – вносят в жизнь, в которой «не бывает чудес», возможность чудесного, они открывают путь к спасению отчаявшимся людям, они создают чудо искусства и провозглашают принципы правды и справедливости» [Лотман 1961: 286]. Комедиантам противопоставлены артисты, служители искусства. Несчастливцев и сопровождающий его Аркашка противостоят обитателям «Леса», миру помещиков и купцов, миру купли-продажи.

У А.Н. Островского тема искусства неразделима с темой любви. Эти темы достигают необыкновенного драматизма в пьесе «Бесприданница». Через всё произведение Островский проводит мысль о разъединённости искусства и реальной жизни и о том, что любовь главной героини трагична. Лариса стала сложным, обобщённым образом, воплощающим собой мир искусства, который вступает в конфликт с реальной действительностью. Эта мысль А.Н. Островского о печальном разрыве искусства и жизни нигде не «сформулирована» в пьесе, но она довольно зримо прорастает из текста, она неотделима от образов, развития сюжета, композиции, деталей, ей подчинено всё действие пьесы.

Во многих своих пьесах А.Н. Островский создавал образы женщин, поражающих душевной красотой и силой, богатством и цельностью своей натуры. Они выражают себя в любви. Но и на фоне этих женщин Лариса выглядит существом незаурядным. Лариса – натура музыкальная, натура певучая, талантливая, поэтическая.

Мечтательная и артистичная Лариса как бы парит над жизнью. Она не замечает пошлости окружающих её людей. Её способность видеть во всём только идеальное и благородное проявилась в её отношении к цыганам. В этих людях, поставленных обществом в положение жалких прихлебателей, живущих на подачки господ, она видит, прежде всего, музыкантов, артистов.

Ларисе близок «пленительный мир русской романтической поэзии, не только Баратынский, но и Лермонтов. Ей близок тот круг страстей, тот стиль отношений между мужчиной и женщиной, который запечатлен этой поэзией» [Штейн 1967: 120]. «Женщина с нежной и страстной душой, которую искал овеянный загадкой и тайной оболъститель, очарование и разуверенье, убийство из ревности – вся ситуация пьесы основана на мотивах и коллизиях ромansa» [Штейн 1967: 120].

В духе романтической поэзии Лариса воспринимает и Паратова, и свои отношения с ним. Но одно дело, как воспринимает ситуацию замечательная Лариса, другое – то, что существует на самом деле. По словам Штейна,

«Островский прочёл историю женщины с романтической душой глазами реалиста. Перед нами романс с поправкой на реальность, с теми коррективами, которые вносит в романтическую ситуацию бессердечие, эгоизм и пошлость буржуазной жизни» [Штейн 1967: 121].

То, что Лариса оторвана от жизни, то, что для неё существует только мир страстей, любви, очарования, гордости и страданий неразделенной страсти, определило её поведение. Она ведёт себя так, как должна вести истинная героиня романса. У неё нет других интересов, кроме интересов любви. Окружающие её люди понимают истинный смысл ситуации и заранее предвидят конец Ларисы. Сама она не понимает той роли, которую играет в их жизни.

Несмотря на то, что Лариса «настроена меланхолически», она сильная и гордая женщина. Её решение выйти замуж за Карандышева вызвано не бедностью, не нуждой, а самолюбием и женской гордостью, так как это даст ей возможность покончить с двусмысленным положением. Её замужество – вызов, вызов всем, кто увивался около неё, вызов Паратову. Когда гости под руководством Паратова глумятся над Карандышевым, они больно задевают самолюбие Ларисы (если она не полюбит своего будущего мужа, то, во всяком случае, должна уважать его). Этим и объясняется её поведение, когда её просят спеть. Желая повеличаться и показать свою власть над ней, Карандышев запрещает ей это. Ей запрещает «ничтожный человечек», над которым глумятся все. Лариса отвечает ему: «Вы запрещаете! Так я буду петь, господа!» [Островский 1973: 216].

Романс, звучащий в устах Ларисы – кульминация пьесы. Лариса вложила в этот романс все чувства и мысли, свои убеждения в том, что в мире важны только страсти, что предназначение человека заключается в том, чтобы жить только любовью и интересами сердца. Пение Ларисы – только увертюра к тому, что произойдёт дальше. Слово у неё не расходится с делом. Её нежелание считаться с житейскими реалиями, её гордое презрение к Карандышеву, ничтожество которого она увидела, её увлечение Паратовым, побу-

дили её отправиться с ним кататься по Волге. Сам Паратов изумлён этим поступком. В нём выразилось пренебрежение к общественным условностям, порыв её любви, способность «сжечь» жизнь ради большой и глубокой страсти. Лариса вновь поддалась обаянию Паратова, призналась, что любит его, и снова потерпела крах.

Лариса способна в духе циничной бравады сказать о том, что каждая вещь имеет свою цену («Всякая вещь должна иметь хозяина <...> Уж если быть вещью, так одно утешение – быть дорогой, очень дорогой») [Островский 1973: 235].

Однако она не способна изменить тому жизненному идеалу, который навеян ей романтической поэзией и стал её второй натурой, поэтому для неё смерть – выход из неразрешенных противоречий.

То, что Лариса далека от жизни своего класса, то, что она «не от мира сего», то, что все силы её души сосредоточены на любви, позволило ей любить так, как должен любить человек. «Это любовь в идеальном виде, любовь, какой она должна быть и какой она будет доступна всем людям в обществе, освобождённом от материальной необходимости» [Штейн 1967: 123].

Под влиянием вина и красоты женщины Паратов способен быть искренним, но не надолго. Вспыхнувшая в нём страсть к Ларисе неглубока. Паратов трезв и расчетлив, но сколько бы он ни принимал позу «рокового мужчины», жестокого губителя женских сердец, столь излюбленного романсами и романтической поэзией, логика его поведения продиктована не страстями, не романтическими канонами, а эгоистическими интересами.

Ещё дальше от идеальных представлений о самоотверженном, любящем женихе и грозном «ревнивце и мстителе» находится Юлий Капитонович Карандышев. Карандышев – заурядный человек и заурядный чиновник. Дело не просто в том, что его скромно одарила природа. В духовной скудости Карандышева проявилась духовная скудость мещанства, его ничтожность. В этом человеке нет ни таланта, ни размаха, которые есть у Паратова. У него есть лишь мещанские представления об образовании и приличии. Подобный

персонаж не предусмотрен миром романтической поэзии, миром романса, но он существует в жизни. Лариса никогда не смогла бы примириться с ним, сколько бы ни идеализировала его.

В Карандышеве совмещаются черты мещанина, самолюбивого, упрямого и злого, с чертами униженного бедняка. Эта двойственность Карандышева отчётливо видна в сцене обеда. «Обратная сторона этого обеда, основанного на мелком расчёте и мещанском копейничестве, раскрывается в образе тётки Карандышева Ефросиньи Потаповны» [Штейн 1967: 127]. Но обед – это, прежде всего, сцена глумления над человеком с самолюбием. Карандышев изображает из себя барина, а выглядит шутком, над которым все смеются.

Предательство Ларисы подсекает его, вызывает у него монолог, полный протеста и возмущения. Он понимает ту смешную роль, которую играл. И в нём пробуждается человек.

Фигура Карандышева и всё его поведение воспринимаются как пародийное по отношению к миру «роковых страстей», миру романса. Так же мало предусмотрены миром романтической поэзии такие персонажи, как Вожеватов и Кнуров.

Островский чутко уловил зарождение нового типа дельца, дельца «последнего времени», не похожего на старого патриархального купца. Вожеватов и Кнуров – дельцы европейского типа. Они воплощают силы, враждебные тем жизненным принципам, которым следует Лариса. А. Штейн об этом сказал: «Деньги разрушают романтические иллюзии, обезличивают чувства, делают всё продажным, ведут победоносную борьбу против старых форм проявления индивидуальности» [Штейн 1967: 129].

На первый взгляд, Вожеватов, друг детства Ларисы, сильно отличается от Кнуrows, он боек, умён, с чувством юмора. Но, в сущности, они недалеки друг от друга. Вожеватов очень осторожен, он знает, что за удовольствие надо платить. Его сущность дельца выступает и в отношении к людям, в равнодушном смехе, с которым он говорит о несчастьях Ларисы, в том, как он

посмеивается над бедностью Карандышева, как бесцеремонно обращается с Робинзоном. Его отношение к любви абсолютно противоположно отношению к ней Ларисы.

Лариса восхищает Вожеватова. Но особенно ею увлечен Кнуров. Этот «бездушный идол» буквально опален страстью к ней. Кнурова поражает то, что Лариса живёт без каких-то корыстных интересов, она первый и единственный человек такого типа, которого он встретил на своём пути. В деньгах Кнурова сконцентрировалась вся его власть над людьми, над человеческими страстями и чувствами. Эта власть огромна, но не безгранична.

Кнуров говорит Ларисе, что, не задумываясь, предложил бы ей руку, но он женат. «За словами «я женат» – акции и капиталы, сама основа существования Кнурова, то, от чего он не может отказаться, не перестав быть капиталистом» [Штейн 1967: 132]. Он не только хозяин своего капитала, но и раб его. Несвободны и другие персонажи пьесы. Все они скованы золотыми цепями, подчинены материальной необходимости, все, кроме Ларисы, которая пренебрегает ею.

К циклу пьес, посвящённых теме искусства, относится и глубокая социально-психологическая драма «Без вины виноватые». Александр Николаевич Островский прибегает к теме искусства, которая всегда помогала в его пьесах выразить главные мысли, искусство всегда было для драматурга, как мы уже писали, той общественной трибуной, с которой он говорил и утверждал ценность угнетённого и подавленного человека, текст давал голос безгласному бедняку, возвышал его. Поэтому А.Н. Островский собрал «как в фокусе страдания незаконнорожденных» в образе не просто обыкновенного, рядового человека, а в образе артиста Незнамова. Вспоминая горечи и обиды, выпавшие на его долю, Незнамов говорит: «Умереть – это самое лучшее, что можно пожелать этому новому гостю в мире. Но не всем выпадает такое счастье» [Островский 1973: 485]. А в лице Мурова А.Н. Островский осуждает всех тех, кто по легкомыслию или душевной черствости пренебрегает роди-

тельскими обязанностями и обрекает своих детей на муки беспросветного существования.

В центре внимания пьесы А.Н. Островского «Без вины виноватые» – характер сильной и волевой женщины, способной духовно воскреснуть после тяжёлых ударов судьбы. Все эти годы она жила с постоянной внутренней болью. Но она смогла выстоять, несмотря на все напасти, и реализовать себя в творчестве. В пьесе Елена Кручинина говорит: «Я знаю, что в людях есть много благородства, много любви, самоотверженности» [Островский 1973: 488]. И сама героиня принадлежит к таким прекрасным, благородным людям, она замечательная артистка, умная, значительная, искренняя женщина. Она стала известной талантливой актрисой, но это дорого ей обошлось. В отличие от остальных актёров и актрис, Кручинина ответственно подошла к своей профессии. Всю боль, когда-то пережитую в молодости, она воплотила на сцене. Актриса стала любимицей публики, разумеется, у неё появились и завистники. Но несмотря ни на что, она остаётся хорошим человеком, не желающим никому зла. Она всем все прощает и помогает.

Есть в пьесе и её антипод – это когда-то любимый Кручининой человек, отец её сына Гриши. Его фамилия Муров, он живёт по законам общества, где властвует сила денег. Герой всех обманывает и предаёт. Муров рисует человека, не имеющим понятия о долге, о духовных ценностях, руководствующимся только корыстными интересами. Он не умеет ценить в женщине её молодость, красоту, сердце. Кручинина никогда не сможет его простить.

Ещё одним главным героем в пьесе является Григорий Незнамов. Он – «подзаборник», как его называют, человек без паспорта, не знающий имени своих родителей, отверженный людьми и жизнью. Душевный мир героя дисгармоничен: природой в нем заложены человечность, тонкость чувств, гуманность, а жизнь заставляет быть грубым, дерзким, раздражительным.

В пьесе «Таланты и поклонники» проблема искусства становится темой для обсуждения, само действие переносится в театральную среду, и атмосфе-

ру театра. Как всегда, А.Н. Островский точными штрихами создает специфическую сценическую обстановку: за сценой играют пьесы, звучат аплодисменты, на сцене появляются цветы и поклонники.

Имеют свои представления о театре и действующие лица, не включённые в центральную фабулу. Для Трагика, театр – воплощение «благородства», выражающегося, прежде всего, в щедрых и эффектных жестах, потому скромность Мелузова вызывает у него пренебрежение. Для купчика Васи, театральная среда и люди театра привлекательны как яркий противовес домашней купеческой обстановке. Наконец, мать Негиной представляет самый меркантильный и простой взгляд на театр и искусство как на непривлекательное ремесло, приносящее плохие доходы. Разделяет эту позицию и антрепренёр Мигаев, для которого театр – это коммерческое предприятие, а количество сборов определяет качество артиста.

Необходимо обратить внимание на то, что в центре «Талантов и поклонников» – тоже актриса. А.Н. Островский с нежной привязанностью рисует чистый и цельный облик Саши Негиной. И во всём, что происходит с ней по ходу действия пьесы, нам кажется, он обвиняет не свою героиню, а жизнь. Художник показывает Негину талантливой молодой актрисой, для которой вся жизнь сосредоточена только на театре, только на служении искусству. Нароков говорит о ней Домне Пантелевне: «Да ведь твоя дочь талант; она рождена для сцены» [Островский 1973: 359].

А со слов Домны Пантелевны мы узнаём, что «... она ещё маленькая была, так, бывало, не вытаскать её из театра; стоит за кулисами, вся трясётся <...> отец-то её, был музыкант, на флейте играл, так, бывало, как он в театре, так и она за ним. Прижмётся к кулисе, да и стоит, не дышит» [Островский 1973: 359].

Как уже было отмечено, в данный период своего творчества Островский старается показать, раскрыть глубокий внутренний мир своих героев, обрисовать ту социальную среду, из которой вышел писатель. Именно для этих целей рядом с фигурой Саши Негиной автор ставит образ Домны Пан-

телевны, женщины бойкой, озорной, которая за словом в карман не полезет. «Да откуда оно в вас это озорство-то? – спрашивает Нароков. – От природы или от воспитания?» [Холодов 1967: 525]. «Ах, батюшки, откуда? – Отвечает Домна Пантелевна. – Ну, откуда... Да откуда чему другому-то быть? Жила всю жизнь в бедности, промежду мещанского сословия; ругань-то каждый божий день по дому ходила; ни отдыху, ни передышки в этом занятии не было... В нашем звании только в том и время проходит, что все промеж себя ругаются» [Островский 1973: 357].

Вокруг талантливой Негиной Островский рисует яркие образы её поклонников: князя Дулебова («важного барина»), Ивана Семеновича Великова («очень богатого помещика») и Петра Егорыча Мелузова («молодого человека, кончившего курс в университете и ожидающего учительского места»).

Автор показывает Дулебова, постаревшего провинциального льва, который претендует занять место в светском высшем обществе, для которого весь интерес, вся любовь к театру сводится к «хорошеньким актрисам», который, ничего не смысля в искусстве, тем не менее «правит балом», диктует свои правила театру: какие пьесы, а точнее «водевили», должны писаться и ставиться на сцене, который привык к тому, что все его желания непременно должны выполняться и выполняются такими же продажными и лицемерными Бакиным, Мегаевым и многими другими.

Перед самым бенефисом Негиной Дулебов является к ней домой и говорит Домне Пантелевне о том, что актрисе Негиной неприлично жить в такой убогой квартире. «Какие же недостатки?», – оправдывается Домна Пантелевна [Островский 1973: 363]. Дулебов прикидывается непонимающим мещанские слова, которые употребляет Домна Пантелевна, он шокирован такими выражениями. Но у него есть причины показаться непонимающим, незнающим такую низкую лексику: Домна Пантелевна не должна забываться, что не с ровней разговаривает. Но дело в том, что князь побаивается, как бы матушка актрисы Негиной, пока он ещё не сговорился с самой Александрой

Николаевной, не поспешила бы ввести его в расходы. Поведение Дулебова меняется, когда на его унижительное предложение стать содержанкой, Негина даёт отказ и возмущённо отчитывает князя: «Да чего вы вздумали? Помилуйте! – возмущается она. – Я вам никакого повода не подавала <...> Как вы осмелились выговорить?» [Островский 1973: 367]. На что Дулебов отвечает: «На все есть приличная форма, сударыня! В вас совсем нет благовоспитанности; не нравится вам моё предложение, вы должны были всё-таки поблагодарить меня и высказать ваше нежелание учтиво или как-нибудь на шутку свести» [Островский 1973: 367]. И здесь Домна Пантелевна как бы вторит Дулебову, выражая своё недовольство, что дочь перед бенефисом побранилась с влиятельным лицом. Она поучает Негину, как та должна была, по её мнению, отвечать князю: «Ты бы, как можно, старалась учтивее. «Мол, ваше сиятельство, мы завсегда... вами благодарны; только подлостей таких мы слушать не желаем. Мы, мол, совсем напротив того, как вы об нас понимаете». Вот как надо сказать! Потому честно, благородно и учтиво» [Островский 1973: 368]. Но Негина не желает соглашаться с подлостью, принимать соблазн лёгкой жизни, она ссорится с маменькой, не сочувствующей её благородным помыслам. Мы видим, что мать и дочь говорят на разных языках, между ними выросла стена взаимного непонимания. Драматург подчёркивает то, что в «тот душный мещанский мирок», в котором выросла Негина, ей уже нет возврата, так как её место только на сцене.

И здесь мы можем назвать её «героиней», победительницей. Но в тот самый момент, когда мы поверили в нравственное превосходство Негинной, к дому подъезжают Великатов со Смельской. Негина прильнула к окну: «Какие лошади, какие лошади!» [Островский 1973: 369]. Е. Холодов считает, что в этой реплике – «зерно её будущего решения» [Холодов 1967: 525]. Оказывается, что не так уж и легко отречься от соблазнов. И вот уже Негина завидует Смельской: «Как покатили! Что за прелесть! Счастливая эта Нина; вот характер завидный!» [Островский 1973: 373].

Великатов – большой любитель театра, ценитель искусства, он сразу видит блистательные способности Саши и понимает, что и её талант, и она сама погибнут среди интриг и бездарности провинциального театра. Но при всём при этом, мы видим, что он бездействует практически так же, как Дулебов. В этом мы можем убедиться, сравнив две записки, которые Негина получает после своего бенефиса. Одна – от Пети Мелузова, другая – от Ивана Семеныча Великатова. Молодой актрисе предстоит выбор – остаться со своим женихом, ожидающим место учителя, или уехать с богатым помещиком в его усадьбу. Естественно, что в этот момент она сравнивает одного и другого. И хотя ни Мелузова, ни Великатова на сцене нет, каждый из них с предельной полнотой предстаёт перед ней в своих письмах. В строках своего письма – весь Петя Мелузов, с его искренностью и непосредственностью, с его чувством собственного достоинства, с его серьёзным отношением к жизни, не жалеющий слов для выражения восхищения талантом Негиной. Всё это действительно так, но начинает Петя своё письмо со строк: «Да, милая Саша, искусство не вздор, я начинаю понимать это» [Островский 1973: 401]. «Я начинаю понимать», – пишет он, значит, до этого, раньше не понимал. Он считал нераздельными талант и разврат, считал, что Саша, для которой сцена – это вся жизнь, должна бросить театр, поэтому справедливо звучат слова Негиной: «<...> ты до сих пор души моей не знал» [Островский 1973: 406].

Иван Семеныч Великатов как бы старается своим письмом подтвердить свою фамилию – до того деликатно написано. Однако, на самом деле, его предложение мало чем отличается от предложения Дулебова, от которого Негина отказалась с негодованием. Он ведь тоже предлагает актрисе стать содержанкой. Но на то он и Великатов – это предложение обличено в изысканно вежливую форму. Правда, Иван Семеныч Великатов не удерживается от того, чтобы хвастливо не назвать свою усадьбу роскошным дворцом и подчеркнуть, что театр, в который вступит Негина, будет совершенно зависеть от него, от Великатова.

Перед Негиной два письма – два характера. Девушке предстоит сделать выбор, и она выбирает, отказываясь от Пети Мелузова. Островский показывает, что героиня поддалась течению жизни. Но драматург не снимает ответственности со своей героини за принятое решение. Это, возможно, и является ключом к современному звучанию «Талантов и поклонников», это показывает сущность отношений между искусством и жизнью. Негина поддалась течению жизни, но она спасла свой талант. Нам же кажется, что её решение принято ею добровольно, и это ещё раз подчёркивает «непреложность проклятого порядка, который самую добродетель заставляет шествовать по пути порока» [Холодов 1967: 526].

Мартын Прокофьевич Нароков – это очень интересный и достоверный образ пьесы. Автор рисует с необыкновенной трогательностью и нежностью этого уже состарившегося человека, который также влюблён в Сашу Негину, который высоко ценит её талант. Нароков работает помощником режиссёра в местном провинциальном театре, который когда-то был его. Он продал своё имение и купил театр, платил всем большое жалование, через пять лет растрился, пришлось продать театр Мигаеву, а самому пойти к нему служить за маленькое жалование, «чтобы от театра не отстать», так как очень любил искусство. Островский с большой любовью рисует образ этого человека, необыкновенно трогательно выглядят поступки влюблённого старика: то он принёс для Негиной роль, которую сам переписал и перевязал ленточкой, купленной за последний двугривенный, то после бенефиса приносит собственные стихи, написанные на листочке, на котором «...бордюрчик: незабудки, анютины глазки, васильки, колосья <...> пчёлка сидит, бабочка летает» [Островский 1973: 398].

Ещё Островский рисует в пьесе продажного антрепренера Мигаева; купающуюся в лучах славы фаворитку, актрису Смельскую; Трагика; Комика. Эти образы тоже являются типичными, к сожалению, они характерная, неотъемлемая часть любого театра, так хорошо известного Островскому.

В.Я. Лакшин в книге, посвящённой творчеству А.Н. Островского, обращает внимание на то, что «театральный мир Островского имеет не только свою топографию, но и своё постоянное население» [Лакшин 1982: 466]. Он пишет, что «его герои кочуют из пьесы в пьесу: мир обжитой настолько, что в нём не чудо столкнуться с уже знакомой тебе физиономией <...> Аркашка Счастливец, получивший своё крещение в «Лесе», возникает в «Бесприданнице» под именем Робинзона, а затем в «Без вины виноватых» примет имя Шмаги. Вася Вожеватов из «Бесприданницы», будет виться вокруг Трагика в «Талантах и поклонниках» [Лакшин 1982: 466]. Эту цепочку, начатую Лакшиным, можно ещё долго продолжать. Можно увидеть черты Несчастливецва из «Леса» в Трагике из «Талантов и поклонников», один и тот же тип актрисы, беззаветно преданной служению искусству, возникает в «Талантах и поклонниках» в образе Саши Негиной, которая выросла в театре, и в «Без вины виноватых» в образе актрисы Кручининой. Умная, образованная, прямодушная, глубоко верящая, что «в людях есть много благородства, много любви, самоотвержения», Отрадина-Кручинина поставила перед собой цель – нести в жизнь добро, «помогать сиротам, больным, не имеющим возможности трудиться, и вообще таким, которые страдают не по своей вине» [Островский 1973: 447]. Будучи актрисой, воспринимающей театр как школу общественных нравов, Отрадина-Кручинина воплощает самые лучшие традиции русского сценического искусства. В этой пьесе Островский опять показывает нам мир театра, который он хорошо знал изнутри; показывает разнообразную актёрскую среду, очень рельефную и узнаваемую. Мы становимся свидетелями коварных интриг, которые затевает завистливая, мстительная Коринкина против Кручининой, завидуя её обаянию и известности. Но между тем «это ни пьеса интриг, ни пьеса положений» [Ревякин 1974: 122]. В ней отсутствует и традиционная любовная ситуация. Её сущность – в общественно-бытовых и социально-психологических характерах. Важнейшим средством разворачивания сюжета служат «нравоописательные беседы, обильно

насыщенные биографическими взаимосвязями персонажей» [Ревякин 1974: 122].

Характеризуя образную систему в пьесах А.Н. Островского, нельзя не обратить внимание и на такой приём, как парное построение персонажей.

Как мы уже сказали, актёры Несчастливцев и Счастливцев (пьеса «Лес») составляют «классическую пару». «Счастливцев – потому, что неприятелен и доволен немногим» [Штейн 1967: 79]. Он сам говорит: «Мы народ вольный, гулящий, нам трактир дороже всего» [Островский 1973: 106]. Он являет собой комедийного актёра. «Фамилия Несчастливцев связана с трагическим амплуа и трагической судьбой персонажа. Трагическая судьба порождена его благородством. «Несчастлив тот, кто угождать и подличать не умеет» [Островский 1973: 116] – так раскрывает сам Несчастливцев смысл своей фамилии.

Рядом со страстной натурой Аксюши Островский рисует образ Петра – личность заурядную, ничем не примечательную, своеобразную «игрушку» в руках своего отца. В то время как Аксюша готова броситься в воду, чтобы не жить в неволе, он готов поверить отцу, что любовь – это баловство на недолгое время. Аксюша, которой «нужда да неволя уж очень душу сушили», живёт своим умом. Пётр уговаривает её «бросить думать», но она не в силах «не думать» и смириться с рабской долей, хотя не может точно изложить свои мысли и передать чувства. О своём отчаянии она говорит Петру: «... не могу тебе сказать, с чего я неученая» [Островский 1973: 135].

В драме «Бесприданница» коллизия Лариса-Паратов – коллизия, неразрешимая по самой своей природе. Лариса одушевлена большой и искренней любовью, стремлением к соединению с любимым человеком. Для Паратова «интерес любви в её дисгармонии. Счастливая любовь для него нечто бессодержательное и сладкое («безе – говорит он о ней)» [Штейн 1967: 123]. Принимая «демоническую позу», Паратов заявляет, что мужчина свободен в своих чувствах, а удел женщины проливать слёзы. Даже если бы Паратов не был скован золотыми цепями, замужество с ним не принесло бы Ларисе счастья.

Паратова нельзя привязать к семейному очагу, на настоящую любовь он не способен.

Но главное, что Лариса приняла Паратова не за того, кем он является на самом деле. А. Штейн говорит о Паратове, что тот «не знает настоящих страданий. Самосознания и способности оценить свои поступки у него нет. Есть только поверхностная и хвастливая ирония по отношению к самому себе и эффектным выходкам, которыми он тешит своё тщеславие» [Штейн 1967: 123].

Приём парного построения героев мы можем наблюдать и в «Талантах и поклонниках». В.Я. Лакшин сравнивает двух героев этой пьесы – Сашу Негинову и Петю Мелузова. Петя – честный студент, милый ригорист, проповедует до конца, что нельзя человеку сдаться перед несправедливой силой.

Негина уехала с Великатовым, она уступила жизни, но спасла свой талант, – считает Лакшин. А Петя Мелузов не сдался перед жизнью – и он тоже прав.

Нам кажется, что если бы Негиной нужно было выбирать между Мелузовым и Дулебовым, она бы, вероятно, без колебания предпочла бедного студента наглому князю, но Островский вводит ещё одно лицо – Великатова (пара Великатов – Мелузов). Об Иване Семеныче Великатове сказано в перечне действующих лиц: «Очень богатый помещик, владелец отлично устроенных имений и заводов, отставной кавалерист, человек практического ума, ведёт себя скромно и сдержанно, постоянно имеет дело с купцами и, видимо, старается подражать их тону и манерам» [Островский 1973: 373]. В то же время студент Мелузов – «бедняк, на трудовые деньги выучился трудиться» [Островский 1973: 355]. У него есть трудовая гордость, он во всём идёт до конца. Великатов знает, как и с кем нужно говорить. Он быстро завоёвывает симпатии Негиной и её матушки, умело говоря с ней на понятном ей языке.

Интересна в произведениях драматурга композиция, очень сложная по своей сути. Так, в пьесе «Лес», автор изображает комедию в комедии, вернее, несколько комедий в рамках одной пьесы. Островский показывает эволюцию

героя Геннадия Несчастливцева. В начале, когда мы встречаем Несчастливцева в лесу, он уговаривает Счастливого помочь ему разыграть комедию, в которой он будет исполнять роль генерала в отставке, а Аркаша – его лакея, так как Несчастливцеву стыдно явиться в имение тётушки и предстать перед ней в роли актёра. В его глазах тётушка Раиса Павловна является святой женщиной, образцом нравственности и добродетели. Но в ходе действия получается, что Несчастливцев играет роль самого себя, то есть того человека, каким бы он стал, останься он в имении Гурмыжской, и эту роль он исполняет не перед своей тётушкой, а перед тем образом Раисы Павловны, который он создал в своём воображении. Тут в повествование включается вторая комедия. Оказывается, Гурмыжская тоже играет роль. За обликом набожной, благородной добродетельницы скрывается жестокая, деспотичная помещица, которая много лет заставляла «плясать под свою дудку» людей. Она же заставляла играть Буланова роль её любовника, пыталась заставить играть комедию Аксёшу, вынуждая её выйти замуж за нелюбимого.

Как мы видим, почти все герои пьесы играют какие-то роли. В этом смысле велико в «Лесе» амплу Аркаши Счастливого. Неслучайно Островский рядом с образом благородного трагика размещает этого шута, комедианта. Именно этот скоморох, вступивший в имение Гурмыжской в роли лакея, открывает глаза Несчастливцеву, а вместе с ним и читателям на всё происходящее в этой усадьбе. Он, по сути, исполняя роль слуги, не играет никакой роли, он ведёт себя естественно, живёт в соответствии со своими интересами и своим общественным положением. В имении быстро находит подход к ключнице Улите, ест с барского стола, всегда у него припрятана бутылка наливки. Он не скрывает своих мыслей и эмоций, когда Несчастливцев благородно отказывается от денег, которые Гурмыжская ему предлагает отдать в счёт своего старого долга. Именно Аркашка говорит Несчастливцеву, что его в имении считают глупым, что он играет роль простака, над которым все смеются, а настоящую роль «первого любовника» играет Буланов. Именно благодаря Аркашке в поместье узнают, что они – актёры, бродячие артисты.

Говоря о своеобразии композиции пьес А.Н. Островского, необходимо, на наш взгляд, обратить внимание на то, что «Таланты и поклонники» – пьеса об актрисе, следовательно, здесь должен быть зритель, общественное мнение. И действительно, здесь общественное мнение Брахимова представлено как мнение публики. «Публику винить нельзя, – важно заявляет князь Дулебов, – публика никогда виновата не бывает; это тоже общественное мнение, а на него жаловаться смешно» [Островский 1973: 364]. Драматург показывает, однако, что общественное мнение отнюдь не единодушно, что публика публике рознь. Правда, князь не признает «раек» за публику. «Какая публика? – безглаголиво говорит он. – Гимназисты, семинаристы, лавочники, мелкие чиновники! Они рады все руки себе отхлопать, по десяти раз вызывают Негину...» [Островский 1973: 364]. «Вы обязаны, – поучает он антрепренера Мигаева, – угождать благородной публике, светской, а не райку» [Островский 1973: 384]. И нам кажется неслучайно, что ареной этого социального конфликта драматург делает общественное место действия: городской сад, вокзал железной дороги.

В «Бесприданнице» драматург переплетает и сплетает воедино историю Ларисы с историей актёра Счастливцева. А.Н. Островский ввёл образ Робинзона в свою драму, следуя за У. Шекспиром, который вводил шутов в свои трагедии. «Внося комический элемент в драму и даже трагедию, драматург достигал изображения полноты жизни, её многогранности» [Штейн 1967: 131]. Именно с Робинзоном связана комическая линия пьесы, причём комизм Островского, по словам А.Л. Штейна, такой же «крупный, яркий и сочный, как и его драматизм» [Штейн 1967: 132].

Функция Счастливцева в пьесе очень сложна. А.Н. Островский раскрывает её при помощи целого ряда деталей. Когда Лариса с цыганом поёт романс, во втором куплете слегка пристаёт Робинзон. Как и они, он тоже человек искусства и принадлежит к артистическому кругу. Но у Счастливцева есть и другая черта, сближающая его с Ларисой. Она воспринимает всё в духе романтической поэзии, а Счастливцев всё воспринимает «через призму те-

атра». Лариса видела в Паратове романтического героя, но и Счастливец в сцене обеда осмысливает поведение Паратова сквозь романтический образ.

Лариса – девушка из дворянского круга, но её духовный мир широк, в него входят и Лермонтов, и цыганская песня, и романсы. Сам характер Ларисы, не знающей ничего выше любовной страсти, вносит в пьесу звенящую ноту. Из-за Ларисы идёт борьба, которая носит такой напряжённый характер, что вся пьеса звучит как туго натянутая струна. Но это драматическое напряжение вырастает из самой жизни. А. Штейн справедливо указал, что романс «Не искушай меня без нужды...» становится лейтмотивом пьесы. Ларису не только романтически искушает Паратов, но и Огудалова, Вожеватов и Кнуров. Её искушают, стараются развратить, заставить служить своим интересам. В этом конфликт пьесы. «Её зерно составляют элегия и романс» [Штейн 1967: 140]. Пьеса вырастает в широкую реалистическую картину жизни. Здесь отстраняется быт, и на первый план выдвигаются страсти и характеры. Герои Островского воплощают в пьесе собственнические силы, столкновение которых неразрешимо. И это даёт драматургу возможность показать общественную дисгармонию, которую нельзя преодолеть.

То, что Лариса руководствовалась в жизни только интересами любви, не считаясь с выгодой и интересами буржуазного мира, сделало её гибель неизбежной. Она умирает со словами примирения. Такой артистической, живой, мечтательной натуре нет места среди грубой, пошлой, материальной действительности. Эта трагедия заложена даже в самом имени Ларисы, которое переводится как «чайка». Чайка – птица, живое существо, которое может жить только на свободе, ей нет жизни в клетке, она не может стать чьей-то собственностью, чьей-то вещью. Таким образом, подтверждается мысль Островского о несовместимости возвышенного мира искусства и реальной обывательской жизни, окрашивая повествование глубоким трагизмом.

Действие в пьесах Островского, как мы видели уже в «Бесприданнице», происходит как бы на двух уровнях: претенденты сталкиваются во внешней борьбе, оказываясь в ситуации, требующей от них проявления лучших ка-

честв, и одновременно сама героиня совершает свой выбор между ними. Эти два конфликта практически всегда развиваются параллельно, претерпевая одновременно поворотные и кульминационные моменты, вместе приходя к развязке. Торжество одного из соперников во внешнем действии совпадает с разрешением конфликта внутреннего. Внутреннее и внешнее в театре Островского неразделимы и неразличимы, и в этом проявляется фундаментальный закон классической драмы: всё внутреннее должно находить внешнее воплощение в реплике, монологе, поступке персонажа. В «Талантах и поклонниках» Островский впервые для себя разводит внешнее и внутреннее. Внешнюю сторону действия представляет конфликт, соперничество Мелузова и Великатова, соперничество дурного и доброго начал, внутреннее движение души главной героини основывается на страсти к театру.

Внешнее действие пьесы строится на заговоре дурного провинциального общества против молодой актрисы, осмелившейся бросить ему вызов и отказаться от «покровительства» и жизни содержанки. Когда же выясняется, что под давлением «отцов города» администрация отказалась от возобновления ангажемента Негиной (и к тому же сделано это было в крайне неудобный момент, когда актриса, уверенная в возобновлении контракта, отклонила ряд предложений и не может устроиться в другую труппу), а также стало известно, что общество собирается устроить провал её бенефиса, – на авансцену выходят главные претенденты на её сердце. Эта ситуация внешне типична для борьбы за невесту, честь, карьера и материальное благосостояние которой поставлены под угрозу. Выигрыш в таком поединке (при том не обязательно материальный, но прежде всего моральный) и даёт право на обладание невестой одному из соперников.

Вмешательство Мелузова ничем не заканчивается. Как и положено «Чацкому», он полагает, что, высказав всё прямо, назвав вещи своими именами, можно одержать победу. И, естественно, сталкивается с равнодушием и бессовестностью общества, нечувствительного и к его моральным проповедям, и к его разоблачениям. Может быть, он и одерживает моральную по-

беду, но реального успеха добиться не может. Дело решает вмешательство Великатова, деньги и влияние которого обеспечивают невероятный успех последнему выступлению Негиной.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что при построении художественного мира пьес А.Н. Островский уделял особое внимание обрисовке места действия, образной системе и композиции произведений, используя приём парного построения персонажей, а также приём «театр в театре» («пьеса в пьесе»).

1.2. «Этой пьесой начинается новый сорт моих произведений»: усиление психологизма в поздней драматургии А.Н. Островского

Творчество А.Н. Островского 1860-1880-х гг. многообразно, его драматургия поражает широтой проблематики и классическим совершенством художественных форм. Можно отметить две основные тенденции, отчетливо проявившиеся в пьесах данного периода: усиление трагического звучания традиционных для писателя комедийных сюжетов и рост психологической содержательности конфликтов и характеров. Драматург делает значительный акцент на события, в которых большое место занимает борьба героя с самим собой, со своими собственными чувствами, ошибками, предположениями.

Остановимся более подробно на пьесе «Бесприданница», которая была написана в 1879 году и стала вершиной творчества А.Н. Островского. В этой драме с необыкновенной силой напряжения сплелись воедино все ранее написанные драматургом темы и проблемы. Сам Островский тоже осознавал её новаторский характер, поэтому так писал о ней: «Этой пьесой начинается новый сорт моих произведений» [Цит. по: Штейн 1967: 69].

Пьеса занимает особое место в наследии классической русской драмы. Е. Холодов сказал, что «ни до «Бесприданницы», ни после неё Островский не поднимался до таких высот драматизма, не достигал такой художественной

силы, не добивался такой художественной тонкости обрисовки характеров» [Холодов 1967: 530].

Психологическая драма в театре Островского возникает на основе своеобразного компромисса между действием, требующим «редуцирования» сложности человеческой личности, и вниманием к её проблематичности. Некий зазор между тем амплуа, к которому принадлежит драматический персонаж, его фактурой, и его индивидуальностью всегда существовал у Островского. Задача писателя при создании психологической драмы – выявить этот зазор и рассказать историю, создать динамичный сюжет, обнаружить ограниченность своей собственной художественной системы, её невозможность справиться с изображением индивидуального внутреннего мира.

Для этой цели А.Н. Островский использует приём умолчания, который, внешне не нарушая целостности амплуа, как бы указывает на существование в персонаже черт и свойств, не укладывающихся в его сценическую роль.

Некоторые авторы, изучая данную пьесу, называя темы этой пьесы, упускают из виду самую главную, на наш взгляд, объясняющую содержание драмы, дающую ключ к её пониманию – тему искусства. Мало замеченная и нецененная современниками пьеса выбивалась из традиций бытовой драмы. В этой пьесе слилось воедино несколько начал: и бытовое, и социальное, и психологическое, и музыкальное. При этом тема искусства с поразительной силой звучит в произведении. Да, Лариса не актриса по профессии, но она – актриса по натуре, у неё чуткая, артистическая душа.

Целью психологической драмы является показать драматическое положение личности во враждебно настроенной среде. Как правило, персонажей драмы ожидает трагическая судьба, духовные страдания, внутренние противоречия. В произведении такого типа можно встретить обилие живых эмоций и переживаний, которые присущи многим из нас.

Так, в пьесе Островского ярко описывается внутреннее состояние Ларисы Огудаловой, которая бунтует против бесчеловечных порядков в обществе, жертвует собой ради того, чтобы не жертвовать своими принципами.

Героиня с трудом принимает обстоятельства, которые настигают её, она с ужасом терпит все испытания, приготовленные для неё судьбой. Это личная трагедия Ларисы, которую она не может пережить.

Поэтичность Ларисы наиболее отчетливо проявляется в образности её речи. Её выражения, мысли всегда простые, ясные, предельно конкретные, весьма близки другим героиням Островского.

В диалогах пьесы А.Н. Островского действующие лица затрагивают друг в друге именно те струны, которые наиболее наглядно раскрывают их характеры, ставят их в новые отношения, обостряют психологическую борьбу и продвигают действие вперед.

Вот, вернувшись с прогулки по Волге, Лариса начинает решительный разговор с Паратовым. На этот разговор она получила неоспоримое право и недвусмысленными обещаниями Паратова, и тем, что она, отвечая на просьбу Паратова, вверяясь ему, бросила жениха чуть ли не накануне свадьбы.

В продолжающемся между Ларисой и Паратовым диалоге со всей полнотой раскрываются моральная чистота, благородство, цельность, принципиальность, прямота Ларисы и отрицательная сущность Паратова – холодного, расчетливого эгоиста.

Этот диалог-поединок не только до конца обнажил психологическую сущность каждого партнёра, поставил их в совершенно новые отношения друг к другу, но и придал развитию действия пьесы коренной поворот. Лариса горько обманулась в Паратове. Она бесконечно одинока среди окружающих ее бездушных, жестоких людей, рассматривающих ее лишь как вещь, как товар.

Паратов – персонаж психологически намного более примитивный, чем Лариса, Карандышев и даже Кнуров с Вожеватовым. Этот герой тесно связан с амплуа красавца-мужчины, барина, оказывающегося в финале искателем приданого, претендентом на руку богатой невесты. Все его действия поданы Островским как некая поза.

В разговоре с Паратовым Лариса легко угрожала ему самоубийством. И хотя выстрел Карандышева всё-таки ставит точку в судьбе Ларисы, заменяя самоубийство убийством, ее отказ покончить с собой, парадоксальное желание жить тогда, когда «жить невозможно и незачем», внезапно, в самом конце действия поднимает проблему, совершенно чуждую смыслу всей пьесы. Волнение живого существа, казалось бы решившегося на все перед ужасом смерти, ведет читательское внимание дальше роли Ларисы в сюжете «Бесприданницы» – к проблеме человеческой личности вообще, к сочетанию в ней силы и слабости.

Образ Ларисы оказывается шире просто вариации устойчивого амплуа, показывая его недостаточность, неспособность справиться, подчинить себе цельную и невероятно сложную человеческую личность. Для того чтобы соединить все элементы поведения героини, создать целостную картину ее внутреннего мира, необходимо понять сущность человека вообще. Именно ощущение абсолютно живой жизни, взятой во всей ее проблематичности и нерациональности, усиливает ощущение трагизма изображенной на сцене судьбы, враждебность холодного мира подлинно живому, одновременно слабому и мужественному человеческому сердцу, жаждущему любви и сострадания.

Пьеса «Таланты и поклонники» даёт нам возможность в полной мере увидеть, как приём умолчания сочетается с традиционными драматургическими средствами создания действия и изображения его участников.

Диалог Негиной с матерью построен на том, что Домна Пантелеевна на свой вопрос хочет получить от дочери прямой ответ, который для Негиной невозможен. От нежелания говорить о своём решении она даже предлагает бросить матери жребий. Только в последней реплике седьмого явления на это почти однозначно намекается: «Ну, я ваша, что хотите со мной делайте, но душа-то у меня своя. Я к Пете. Ведь он меня любит, он меня жалеет, он нас с вами добру учил <...> Я теперь такая добрая, такая честная, какой никогда

ещё не была и, может быть, завтра уже не буду. На душе у меня очень хорошо, очень честно, не надо этому мешать» [Островский 1973: 420].

И это умалчивание, хотя за ним и стоит решение, о котором мы догадываемся, придает новую сложность эмоциям героини. Умолчание вместе с ощущением ясности того, о чём не говорится, придаёт качество невыразимости и сложности этому чувству. Все поступки, жесты, реплики этого эпизода, чтение писем, катание на лошадях, цветы, поклонники и подарки – всё это способствует решению задачи косвенно выразить чувство, создавая впечатление его подлинной невыразимости простыми и ясными словами, передать ощущение того, что весь комплекс переживаний Негиной, сопутствующий принятию ею решения, выбора судьбы, не поддаётся рациональному объяснению.

Приём умолчания о понятном используется и в сцене прощания на вокзале. Реплики Негиной легко и по-своему справедливо могут быть названы лживыми. Она говорит о театре, о своём призвании и страсти как о причине падения, но её объяснения, почему же для того, чтобы следовать своему призванию, надо стать содержанкой, подчиниться той участи, которая её больше всего возмущала, выглядят жалкой попыткой оправдания и легко опровергаются Мелузовым, на чьи вопросы она не находит ответа.

Таким образом, основными средствами психологической характеристики действующих лиц являются их речь и действия, а также использование приёма умолчания, который указывает на существование в персонаже черт и свойств, не укладывающихся в его сценическую роль.

Итак, в этой главе нашей дипломной работы мы рассмотрели четыре пьесы А.Н. Островского, относящиеся к достаточно зрелому этапу его творчества. Эти пьесы объединяет то, что в них драматург поднимает тему искусства и действующие лица этих пьес имеют непосредственное отношение к искусству. Как мы уже говорили, произведения Островского, относящиеся к этому времени, становятся более сложными и в сюжетном, и в композиционном отношении; герои представляют собой уже цельные характеры с бога-

тым внутренним миром. Автор глубоко раскрывает психологию своих героев, пытается через их внутренний мир показать социальную среду, породившую того или иного героя. Поэтому тема искусства в этих произведениях не существует сама по себе, она вступает в сложнейшие отношения, переплетается с социальными, экономическими проблемами, наполняется глубоким психологизмом. Именно эти особенности, на наш взгляд, и будет использовать в своей драматургии А.П. Чехов, унаследовав их от А.Н. Островского.

ГЛАВА 2. ТРАДИЦИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО В ПЬЕСЕ

А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

Театр развивается вместе с обществом, поэтому расцвет или упадок театра, а также те или иные художественные тенденции театрального искусства неразрывно связаны с особенностями общественного развития. Лучшие театральные произведения всегда оказывались чуткими к историческим переменам. Не раз в истории человечества сбывались пророчества, произнесённые со сцены. Преодолевая границы и языковые барьеры, он являет миру новые открытия.

А.П. Чехов, по словам М.О. Горячевой, «создал театр со своим языком, непонятным для современников писателя. Многие его пьесы казались им неумело сделанными, растянутыми, с беспорядочными разговорами и нечетким авторским замыслом» [Горячева 2009: 162].

Создав «театр настроения», намеков со знаменитым «подводным течением», А.П. Чехов во многом опередил театральные искания XX века. Чтобы лучше понять пьесы Чехова, их значение, нужно понять способ изображения жизни в драме, понять поэтику произведения. Также А.П. Чехов разработал новый тип конфликта, заключающийся не в столкновении полярных страстей, а в неустроенности повседневной жизни героев. Это привело к тому, что в его пьесах мы следим не за развитием сюжета, а за сменой настроений, пьесы построены не на противопоставлении, а скорее на единстве всех героев перед общей неустроенностью жизни. Ещё одним нововведением А.П. Чехова, оказавшим влияние на развитие современного театрального искусства, стало то, что в его пьесах нет сквозного действия и главного героя.

По мнению Н.П. Громова, в пьесах А.П. Чехова по-особому изображаются характеры героев. В отличие от героев классической драмы, выявляющих себя в поступках, действиях, чеховские персонажи раскрываются в монологах, в переживании противоречий жизни. Характеры героев неопреде-

ленны, размыты. Деление героев на «положительных» и «отрицательных», характерное для классической драмы, не наблюдается. В его драматических произведениях огромная роль уделяется подтексту, когда через случайно сказанные реплики персонажей мы догадываемся о том, что происходит в их душах. Таким образом, мы можем говорить о новаторстве Чехова в преобразовании театрального языка, который служит для изображения чувств человека, тончайших движений его души.

В своем творчестве А.П. Чехов продолжал и развивал традиции, заложенные в произведениях его предшественниками, но вместе с тем, он совершил большой шаг в развитии не только русского, но и мирового театра.

А.П. Чехов выступил как драматург через два года после появления последней пьесы А.Н. Островского. По словам М.Л. Семановой, «формирование театральных вкусов Чехова происходило под влиянием впечатлений Островского» [Семанова 1954: 18]. Маститый драматург и молодой писатель жили в Москве и посещали Малый театр в одни и те же годы.

Исследователи творчества А.П. Чехова, подчёркивая своеобразие его драматической поэтики, на наш взгляд, выделяют обычно то, что отличает его от А.Н. Островского, оставляя в стороне то, что сближает этих двух великих русских драматургов и что даёт возможность говорить о преемственности традиций. Например, такие исследователи как С. Балухатый и А. Скафтымов категоричны в своих суждениях. Они полагают, что никак нельзя проводить параллель между творчеством Островского и Чехова, говорят об их абсолютной противоположности, о том, что ни о какой преемственности традиций речь идти не может. Однако, на наш взгляд, справедливым было бы скорее назвать их союзниками, а не противниками. И этому есть определённые объяснения.

В течение всей своей деятельности А.Н. Островский вёл борьбу с мелодрамой, переводной буржуазной драматургией и «ложнотенденциозными пьесами» [Лотман 1994: 325], авторам которых покровительствовала театральная администрация. Л.М. Лотман пишет, что «в сознании Чехова драма-

тургия Островского противостояла произведениям театральных беллетристов». Далее у неё мы читаем, что «Чехов противопоставляет близкое и симпатичное ему содержание, которое он считает характерным для Островского (обыкновенная любовь и семейная жизнь, герои, которые не делятся резко на положительных и отрицательных), штампам репертуарной драматургии с её эффектными сюжетами и броскими образами демонических женщин-авантюристок, адвокатов и других героев спекулятивного века» [Лотман 1994: 326].

Между тем многие исследователи творчества Чехова как раз видят отличие Чехова от Островского в том, например, что Чехов заменил сложную интригу простой фабулой, или в том, что ушёл от резкого деления героев на положительных и отрицательных, что было основным принципом драматургии А.Н. Островского. Мы с этим не совсем согласны. В.Я. Лакшин называет героев Островского «однолинейными». Да, может быть, на ранних этапах его творчества они были таковыми, но в творчестве писателя 70-80 годов появляются «новые характеры», сложные, неоднозначные, их никак нельзя назвать «однолинейными». В нашей дипломной работе мы намеренно обратились к рассмотрению драм Александра Николаевича Островского позднего периода его творчества, таких как «Бесприданница», «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», чтобы при сопоставлении с одной из самых загадочных пьес Антона Павловича Чехова увидеть нити, связывающие творчество двух великих драматургов, которые позволяют назвать данных авторов «союзниками» в литературе.

В.Я. Лакшин замечает: «В последние годы жизни Островский приближается к чеховскому представлению о драме» [Лакшин 1958: 23]. На наш взгляд, правильнее было бы сказать, что Чехов во многом исходит в своём представлении о драме из опыта Островского. Подобно А.Н. Островскому, А.П. Чехов видел свою задачу в том, «чтобы перенести на подмостки прочно сложившееся у него представление о коренной испорченности жизни, о её сложности, о необходимости её обновления, а также о том, что пути этого

обновления найти нелегко», – пишет Г.А. Бялый, характеризуя драматургию А.П. Чехова [Бялый 1954: 75]. Его пьесы были, как у А.Н. Островского, наполнены живым, современным смыслом, так как А.П. Чехов шёл в своих произведениях от изучения и осмысления процессов и явлений, происходящих в жизни, а не следовал литературным или театральным шаблонам. Перед собой он ставил цель: чтобы на сцене было сложно и одновременно легко, как в жизни. Подобно А.Н. Островскому, в центре своих произведений он ставит социальную проблематику, которая определяет собою постановку психологических проблем.

Таким образом, в драмах А.П. Чехова, так же, как и в «пьесах жизни» А.Н. Островского, социально-историческая коллизия, выражающая наиболее острые конфликты современности, становилась непосредственной основой драматического действия.

А.П. Чехов, писатель новой эпохи, чутко передаёт настроение и устремление людей своего времени. Глубокое проникновение в жизнь, изучение всего многообразия её конфликтов и противоречий делают, на наш взгляд, Чехова подлинным преемником Островского, и в то же время определяют оригинальность проблематики и стиля его драматургии.

В этой главе нашей дипломной работы мы обратимся к пьесе А.П. Чехова «Чайка» (1895-1896) не только потому, что в этом произведении главенствующей темой является тема искусства, изображена актёрская среда, но и потому, что «Чайка» положила начало зрелой новаторской драматургии А.П. Чехова. Следовательно, в ней можно провести множество параллелей, найти много общего с произведениями зрелого периода творчества А.Н. Островского, такими как «Бесприданница» и «Лес», которые позволят сказать о традициях А.Н. Островского в драматургии А.П. Чехова.

Пьеса «Чайка», которая была написана не по правилам драматического искусства, считается самой загадочной, самой странной и непонятной пьесой А.П. Чехова. К.С. Станиславский писал о ней: «Я понимаю..., что пьеса та-

лантлива, интересна, но с какого конца к ней подходить – не знаю» [Станиславский 1960: 145].

Что касается написания «Чайки», то об этом мы узнаём из письма Чехова, адресованного Суворину, от 21 октября 1895 года: «Можете себе представить, пишу пьесу <...> Пишу её не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены» [Лотман 1994: 315]. Действительно, пьеса нарушала всякие законы классической драмы. И в этом, по нашему мнению, можно усмотреть нечто общее с «Бесприданницей» Островского, которая тоже не укладывалась в рамки существующей тогда драматургии. Она положила начало новому этапу в творчестве автора. Как ни странно, но «Чайку» с «Бесприданницей» объединяет даже провал их первой постановки на сцене Александринского театра.

В этом же письме, где Чехов сообщал Суворину, что пишет пьесу, он дал ей такую краткую характеристику: «Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [Лотман 1994: 315].

Таким образом, в «Чайке» две сквозные темы, «две стихии, две эпидемии», – любовь и искусство, говоря словами Чехова, «пять пудов любви» и «разговоры о литературе». Они развиваются не параллельно – сходятся, сталкиваются. Точки их пересечения и составляют главные драматические узлы сюжета» [Паперный 1980: 21].

О «Чайке» писали многие исследователи, ей посвящена не одна литературоведческая работа. Те или иные аспекты чеховской драматургии нашли отражение в таких книгах, как «Чехов-драматург» С. Балухатова [Балухатый, 1976], «Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова» Г. Бердникова [Бердников, 1981], «Драматургия Чехова» В. Ермилова [Ермилов, 1948], «Художник в театре Чехова» В.И. Берёзкина [Берёзкин, 1987]. Мы пришли к выводу, что наиболее полным исследованием, посвящённом «Чайке» А.П. Чехова, является работа З.С. Паперного «Чайка» А.П. Чехова. По-

этому рассматривая данную пьесу, мы будем обращаться прежде всего к этой работе.

Г. Бердников пишет в книге «А.П. Чехов. Идеиные и творческие искания», что «темы искусства и любви неразрывно связаны в «Чайке» [Бердников 1984: 381]. Такую же постановку этих двух тем мы наблюдаем в «Бесприданнице». Действительно, каждый герой «Чайки» охвачен «эпидемией любви». Паперный называл «Чайку» «трагикомедией сердечных несовпадений, безответных привязанностей» [Паперный 1980: 12], сказал, что она наполнена печалью неразделённого чувства.

Начинается «Чайка» с разговора учителя Медведенко и Маши, дочери управляющего. Он признаётся ей в любви и жалуется, что встречает «один лишь индифферентизм» [Чехов 1970: 145].

В конце первого действия девушка признаётся доктору Дорну: «Я страдаю. Никто, никто не знает моих страданий! <...> Я люблю Константина» [Чехов 1970: 158]. Однако для Константина Треплева она лишь «несносное создание». Он любит Нину Заречную, но после провала его пьесы Нина остывает к нему и увлекается известным писателем Тригориным. Тот сходится с ней, но затем бросает и возвращается к своей старой привязанности – к актрисе Аркадиной, матери Треплева. В этой пьесе нет традиционной любовной интриги. Здесь нет «странной цепи роковых привязанностей, любовных увлечений – безнадежно односторонних, как будто повисающих в воздухе» [Паперный 1980: 12]. Создаётся такое впечатление, что сюжет развивается независимо от чувств и переживаний героев. Обычно в пьесах герои испытывают друг к другу определённые чувства и в соответствии с этими чувствами развиваются события – романы, измены, разрывы, браки. В «Чайке» этого нет. Мать Маши, Полина Андреевна, любит доктора Дорна, умоляет его: «Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе <...> Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать». Но он отвечает: «Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь» [Чехов 1970: 164].

Паперный отмечает такую характерную черту пьесы, как то, что «герой появляется вместе со своей трагедией» [Паперный 1980: 15]. Так, каждое действие «Чайки» открывается словами Маши о её трагедии. В первом действии она говорит учителю о своём чёрном платье: «Это траур по моей жизни» [Чехов 1970: 144]. Во втором – она признаётся Аркадину: «Жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф» [Чехов 1970: 165]. Третье действие открывается её разговором с Тригориным. Она говорит себе: «Любить безнадежно, целые годы всё ждать чего-то» [Чехов 1970: 184]. В начале четвёртого действия её мать, не выдержав, просит Треплева быть поласковой с Машенькой, а она, в который раз, даёт зарок, что вырвет с корнем любовь из сердца.

Треплев впервые появляется, разговаривая с Сориным: «Дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения» [Чехов 1970: 147]. Чуть раньше Сорин признаётся ему: «Трагедия моей жизни <...> Меня никогда не любили женщины» [Чехов 1970: 146]. В том же первом действии входит Полина Андреевна с Дорном: «Вам хочется, чтобы я страдала...» [Чехов 1970: 150]. Тригорин, разговорившись с Ниной жалуется на каторжное многописание: «Я чувствую, что съедаю собственную жизнь» [Чехов 1970: 158]. Терпят поражение в любви Медведенко, Маша и её мать, Треплев, Нина. Аркадина – единственная, кто, потерпев поражение, продолжает борьбу и отвоёвывает своего избранника.

Паперный обращает внимание на то, что «стихия любви властвует над всеми героями. Но отдаваясь этой стихии, герои проявляются по-разному» [Паперный 1980: 15]. К примеру, он показывает, как проявляют себя в любви Треплев и Тригорин. Исследователь сравнивает их признания в любви к Нине, и мы видим, насколько герои разные: в объяснении Треплева «каждая фраза – не высказывание, а недосказанность», зато в признании Тригорина нет недосказанности, всё определено, названо своими словами. Сопоставление этих признаний показывает, насколько чище, наивнее, поэтичнее любовь Нины и Треплева, чем любовные ощущения Тригорина и Аркадиной. Но, по словам Паперного, «целомудренная любовь молодых героев распадается, а

связь Тригорина и Аркадиной оказывается долговечной» [Паперный 1980: 17].

Итак, как мы уже сказали, каждый герой «Чайки» охвачен «эпидемией любви». «Подобно этому, – пишет Паперный, – каждый персонаж пьесы вовлечён в орбиту искусства» [Паперный 1980: 19]. «Чайка» полна «спорами и декларациями о театре, драме, о писательском мастерстве и месте писателя в обществе». О героях мы начинаем судить именно по тому, как они относятся к литературе, к творчеству. Как видим, Чехов так же, как Островский, придавал искусству огромное значение. Но, нам кажется, у Островского искусство было более активным элементом его драматургии, так как оно служило у него общественной трибуной, с которой доносились острые проблемы современности, которая давала голос безгласным, утверждая ценность угнетённых и задавленных людей, возвышала их, возводила их страдания в трагический масштаб. Таким образом, у Островского искусство служило средством выявления каких-то трагичных социальных явлений. В пьесах Чехова, как нам кажется, этого нет. Его герои живут, страдают и умирают в обстановке безгласности. Искусство им даёт повод для бесед, споров, но в этих спорах они остаются неслышанными, как бы наедине с собой, они не находят, подобно героям Островского, ясных и ярких слов для выражения своих страданий.

Треплев появляется в пьесе с навязчивой мыслью о создании новых форм. Это человек, для которого чистое, подлинное искусство дороже жизни. Он даже вначале считал, что искусство должно быть свободно и от грубой реальности. На слова Сорина: «Через двести тысяч лет ничего не будет», Треплев отвечает: «Так вот пусть изобразят нам это ничего» [Чехов 1970: 151]. И ещё более определённо объясняет Нине, недовольной, что в пьесе нет живых лиц: «Живые лица! Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» [Чехов 1970: 149].

Треплеву противостоит учитель Медведенко. Для него, наоборот, тяготы, заботы, нужды реальной жизни отодвигают на второй план всё остальное:

театр, литературу. Разговор об искусстве он заводит лишь для того, чтобы сказать, как трудно жить учителю.

Как мы уже отмечали, все герои пьесы охвачены стихией искусства: одни имеют непосредственное к нему отношение (люди искусства – Треплев, Нина Заречная, Аркадина, Тригорин), другие – близкие к искусству люди. Сюда можно отнести Дорна, который разговаривает на одном языке с людьми искусства; Сорина, который хотел когда-то в молодости стать литератором.

На наш взгляд, героев, принадлежащих к миру искусства, можно разделить на два лагеря: в первом – Нина Заречная и Треплев (их сближает равнодушие, увлечённость, преданность искусству). Это одарённые, умные молодые люди, которые тяготеют к грубой и пошлой жизни, окружающей их. Они страстно размышляют над основными вопросами современной жизни, мучительно ищут истину. Благодаря им вся «Чайка» пронизана взволнованностью, жадой любви, творчества, страданиями и радостью. А во втором – Аркадина и Тригорин. По мнению Паперного, их сближает прежде всего то, «как они встретили молодых героев, дебютантов в искусстве» [Паперный 1980: 29]. Такое парное построение персонажей, на наш взгляд, Чехов заимствовал у Островского.

Аркадина осмеяла пьесу сына. Ей обидно, что успех будет иметь не она. Когда Треплев всё-таки выбивается в литераторы, становится более или менее известен, Аркадина не проявляет к его произведениям никакого интереса. Также никакого интереса к Треплеву не проявляет Тригорин. Треплев, перелистывая новую книжку журнала, говорит о Тригорине: «Свою повесть прочёл, а моей даже не разрезал» [Чехов 1970: 189].

Сойдясь с Ниной, Тригорин так же мало верит в её талант актрисы, как Аркадина в литературное дарование сына. Нина скажет: «Он не верил в театр, всё смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом» [Чехов 1970: 194].

В отличие от Аркадиной, Треплев относится к ней чутко и внимательно. Паперный обращает внимание на то, что даже последнее слово в пьесе Треплева – «мама», что ещё больше подчёркивает в герое чистое, детское начало. В душе Аркадиной тоже порой вспыхивает материнское чувство к сыну, но только до той поры, пока он не затронул Тригорина. Тогда она бросается на сына, «как разъярённая тигрица». Она не уступает своих позиций ни в любви, ни в искусстве.

При всём, что объединяет Аркадину с Тригориным, у них есть и то, что делает их непохожими. В душе Тригорина живёт искреннее недовольство собой. Он признаётся Нине, что, как только его произведения выходят в свет, они кажутся ему ошибкой. На реплику Нины, что он просто избалован успехом, он отвечает: «Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как писателя <...> Я часто не понимаю, что я пишу» [Чехов 1970: 168].

Аркадина – полная ему противоположность. Ей в себе всё нравится: «Вот вам, как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть» [Чехов 1970: 160]. Так что, по словам Паперного, «пара Тригорин и Аркадина – дуэт хорошо спевшихся, но все же разных голосов. Их роднит творческая опытность, добротная мастеровитость. Различает – ощущение себя в искусстве» [Паперный 1980: 32].

На протяжении всего действия пьесы происходят постоянные столкновения «старших» и «младших», как называет их Паперный. Эти столкновения происходят на фоне искусства и из-за искусства. И из этих столкновений складывается мысль об искусстве, которое становится неживым, декоративным, напоминает чучело птицы, не узнанное Тригориным. Чучело птицы, чайка, является в пьесе необычайно ёмким образом, образом-символом, олицетворением любви и искусства в пьесе, лейтмотивом произведения, как справедливо заметил исследователь творчества Чехова Б.А. Ларин в статье «Чайка» Чехова (стилистический этюд)». Ларин пишет, что «внешняя линия фабулы в «Чайке» не видна, вместо неё – как крепление композиции – выступает повторение ситуации, повторы реплик, пронизывающий лейтмотив

чайки» [Ларин 1973: 150]. Здесь также важно отметить, что А.П. Чехов в использовании образов-символов включился в общий процесс развития литературы, для которого в 70-е годы характерно усиление символического начала. У Чехова символы стали ещё глубже, сильнее и зримее. У А.Н. Островского мы говорили о символическом образе леса в комедии «Лес». Здесь ещё можно провести параллель и с «Бесприданницей», где главная героиня Лариса, имя которой переводится как «чайка» (в этом уже перекличка с «Чайкой» Чехова) стала сама символом, олицетворением искусства, которое гибнет под напором грубой реальности.

Образ чайки становится значимым для многих героев чеховской пьесы. Так, Нина, появляясь впервые, говорит в первом действии Треплеву: «Меня тянет сюда к озеру, как чайку <...> Моё сердце полно вами» [Чехов 1970: 149]. И в финале она снова приходит к озеру, к Треплеву, и снова сравнивает себя с этой птицей.

Образ чайки становится важным и для Треплева. Во втором действии он кладёт у ног Нины чайку, которую «имел подлость убить»: «Скоро таким же образом я убью самого себя» [Чехов 1970: 165]. Нина отвечает: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю» [Чехов 1970: 165], хотя совсем недавно она сама себя сравнивала с чайкой. Образ чайки по-разному живёт в душе Нины и Треплева. Чайка – это, по мнению Паперного, – «молодость чувства во всём – в жизни, в быту, в искусстве, – чувства, свободного от привычки и меланхоличности, от утомленности и охлаждённости» [Паперный 1982: 201]. Следовательно, «чайка» противостоит всему застывшему.

В этой связи интересно отношение к данному образу Тригорина. В четвёртом действии он возвращается в усадьбу, и Шамраев напоминает ему, что изготовил, по его просьбе, чучело чайки, которую застрелил Треплев. Но Тригорин не помнит, о чём просил.

Если говорить об отношении пар, о которых мы писали, к образу чайки, то для Нины и Треплева этот образ значит очень много, а для Аркадиной и Тригорина – это «Не помню!» или «Не знаю».

В этом отношении интересны наблюдения Паперного о финале пьесы: «Убегает Нина, уходит навсегда Треплев. Они оставляют сцену, как после сражения. Остаются на сцене Аркадина и Тригорин. Внешне они оказались победителями, у них есть своё, во всех смыслах бронированное место на сцене жизни, театра, литературы» [Паперный 1980: 32].

Таким образом, всё повествование пьесы, все её детали наводят на мысль, что искусство и жизнь несовместимы, как невозможна и счастливая взаимная любовь.

Все герои «Чайки» проходят своеобразное испытание временем. Оно испытывает долговечность их чувств, увлечений, привязанностей. Этому способствует композиция пьесы.

«Чайка» состоит из четырёх действий, но разделяется на две части. В первых трёх действиях события идут почти непрерывно. В четвёртом действии мы встречаемся с героями спустя два года. Паперный, говоря о построении «Чайки», отмечает, что пьеса состоит из «развёрнутой завязки (она заняла три действия) и развязки. Середина – то, что происходило с героями за эти два года – осталась за сценой» [Паперный 1980: 41].

Благодаря этому промежутку времени мы можем увидеть перемену, которая произошла в молодых героях, и неизменность образа Аркадиной. Моложавость Аркадиной по-прежнему для неё на первом месте. Об этом можно судить по одной детали. Так, в начале пьесы Треплев о ней говорит: «Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки» [Чехов 1970: 147]. В финале же Шамраев восторженно восклицает: «Вы, многоуважаемая, всё ещё молоды <...> Светлая кофточка, живость...грация...» [Чехов 1970: 187]. Так же неизменна она в своём отношении к сыну, в невнимании к его творчеству. Она верна себе во всём, даже в мелочах. В её образе чувствуется что-то застывшее, искусственное. Таким же неизменным остаётся и Тригорин.

Убеждения же Треплева меняются. Если в начале пьесы он говорил: «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего уже не нужно» [Чехов 1970: 147], то в финале он решительно произносит: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. Я <...> прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая, о каких формах пишет, потому что это свободно льётся из его души» [Чехов 1970: 191]. Однако Треплев остаётся постоянен в чувствах к Нине. В начале пьесы он говорит ей: «Я всю ночь буду стоять и смотреть на ваше окно» [Чехов 1970: 149]. В конце – «Я каждый день ходил к вам по нескольку раз, стоял у вас под окном, как нищий» [Чехов 1970: 193].

Можно проследить и развитие образа Нины. Сначала Нина читает монолог в спектакле. Текст этой пьесы Нине не нравится – «нет живых лиц <...> мало действия, одна только читка» [Чехов 1970: 150]. Во втором действии Маша просит её прочитать из треплевской пьесы, а она в ответ лишь пожмёт плечами: «Вы хотите? Это так неинтересно» [Чехов 1970: 161]. И в финале – «Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, тёплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?... «Люди, львы, орлы» [Чехов 1970: 195].

В данном случае, на наш взгляд, нельзя не согласиться с мнением исследователей З. Паперного и Б. Зингермана, которые считают, что «Чайка» состоит не из четырёх, а из пяти действий: между третьим и четвертым есть ещё одно действие, обозначенное ремаркой: «Между третьим и четвёртым действием прошло два года» [Чехов 1970: 176]. Это действие особенно насыщено событиями и играет очень важную роль в судьбах героев пьесы.

Что касается сюжета пьесы, то он, по мнению З.С. Паперного, осложнён множеством микросюжетов. Каждый герой пьесы имеет свой сюжет.

Учитель Медведенко говорит Тригорину: «А вот знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живёт наш брат-учитель. Трудно, труд-

но живётся!» [Чехов 1970: 154]. В этом сюжете нет выдумки. Учитель предлагает описать реальную действительность.

У Тригорина – опытного литературного мастера – свой сюжет: «На берегу озера с детства живёт молодая девушка...; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил её, как вот эту чайку» [Чехов 1970: 170]. Всё, что видит Тригорин, он умело перерабатывает в сюжеты для повестей, рассказов и пьес. В разговоре с Ниной он говорит: «Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запретить все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится» [Чехов 1970: 167]. Интерес к жизни у него прежде всего профессиональный. И Нина интересуется его не только сама по себе, а тоже как своего рода литературный материал.

У Треплева – свой сюжет, целых два сюжета. Первый тот, что лёг в основу его неудачной пьесы. Второй – только намеченный сюжет рассказа, над которым он работает в четвёртом действии. Старик Сорин предлагает свой литературный замысел: «Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так: «Человек, который хотел...» [Чехов 1970: 184]. Маша рассказывает Тригорину о своей любви к Треплеву: «Всё это я рассказываю вам как писателю. Можете воспользоваться» [Чехов 1970: 170].

Таким образом, З.С. Паперный приходит к выводу, что в «микросюжетах пяти героев отражаются разные отношения между искусством и жизнью» [Паперный 1980: 56]. Очень важно, на наш взгляд, обратить внимание на то, что сюжеты предлагают не только литераторы. Таким образом, мы думаем, Чехов показывает, что границу между искусством и жизнью трудно уловить.

В «Чайке» Чехов использует тот же приём, который применял Островский в пьесе «Лес» – пьеса в пьесе. Но у Чехова этот приём даже глубже. Паперный пишет также о том, что перед читателями в «Чайке» два театра: «Один утвердившийся, тот, которому служат актриса Аркадина и драматург Тригорин, тот, в котором задыхается Треплев. Второй – треплевский, сооружаемый в начале первого действия <...> Этот театр не будет понят. В финале

он стоит «голый, безобразный, как скелет, занавеска от ветра хлопает». Но сюда после долгих странствий <...> вернётся Нина и будет плакать, вспоминая всё то молодое, наивное, чистое, что связано с этими подмостками» [Паперный 1980: 56].

Также Чехов, подобно Островскому, ссылается в своей пьесе на классиков. В «Чайке» упоминаются три писателя: У. Шекспир, Ги де Мопассан и И.С. Тургенев. С таким приёмом мы сталкивались, когда говорили о «Лесе» А.Н. Островского, где тоже встречаются ссылки на Шекспира, цитаты из «Гамлета». В «Бесприданнице» Лариса поёт романсы на стихи М.Ю. Лермонтова и Е.А. Баратынского.

Итак, микросюжеты в «Чайке» многообразны. Это и литературные сюжеты героев – профессиональных литераторов и далёких от искусства людей; и ассоциации с классическими произведениями, упоминание цитат из Шекспира, Мопассана, Тургенева. Есть ещё одна особенность, которую выделяет в своих работах З. Паперный, – анекдотические истории, смешные истории, о которых рассказывают Шамраев и Сорин. На первый взгляд, может показаться, что эти истории лишние в повествовании. Однако Паперный полагает, что «смешные случаи, которые ни с того ни с сего рассказывают Шамраев и Сорин <...> в одно и то же время неуместны и необходимы» [Паперный 1980: 57]. Он говорит, что эти микросюжеты «позволяют увидеть дисгармоничность пьесы как бы сквозь увеличительное стекло» [Паперный 1980: 65].

В «Чайке» Чехов выступил как мастер глубокого психологизма. Подобно А.Н. Островскому в «Бесприданнице», создавшему сложный образ Ларисы с противоречивым внутренним миром, А.П. Чехов создаёт глубоко психологичные образы своих персонажей в «Чайке». И помогает ему в этом приём, который свойственен драматургии Островского, – раскрытие внутреннего мира героя через его диалоги и монологи. То есть, здесь, по словам В.Е. Хализева, «монологи и диалоги являются <...> по основной своей функции не сообщениями, а действиями» [Хализев 1986: 43]. Но самое главное то, что чеховский диалог имеет свою специфику. Между героями не происходит

обсуждение какой-то единой темы. Они не слышат и не слушают друг друга. Скорее всего, они разговаривают сами с собой, каждый живёт в мире своих проблем.

Театральный критик А.Р. Кугель первый заметил, что «чеховский диалог тяготеет к монологизации» [Кугель 1929: 246]. Герои говорят параллельно друг другу. «Герои исповедуются, признаются, но их слова не получают отклика и как будто повисают в воздухе» [Паперный 1980: 142]. Это почти символически выражено в сцене игры в лото в четвёртом действии. Этот принцип создаёт необыкновенную напряжённую атмосферу, предчувствие трагедии. В диалоге Чехов, по словам Паперного, раскрывает неконтактность людей. И даже «не просто неконтактность людей, отделённых друг от друга невидимыми стенами, но и повторяющиеся попытки пробиться сквозь эти стены» [Паперный 1980: 150].

Беседы чеховских героев бессвязны, они переходят от одной темы к другой, стремятся продолжить говорить на ту тему, которая была начата ранее, создается такое впечатление, что герои не хотят говорить, стараются перевести разговор, чтобы не ранить душу. Паперный о таком диалоге в «Чайке» пишет, что это «не одни несовпадения, но музыкальный строй, трагическая гармония несовпадений», которая как бы вторит основной мысли «Чайки» о разъединённости искусства и реальной жизни [Паперный 1980: 152]. Важно сказать о том, что этот приём Чехов заимствовал у Островского. В «Бесприданнице» он появляется ещё в «зародыше», а в «Чайке» уже становится основополагающим. С его помощью авторы косвенно указывают на то, что происходит в душе героя. В «Бесприданнице» Лариса осталась непонятой и неслышанной. Лариса пытается пробиться к матери, чтобы она поняла, что творится в её душе, поэтому Лариса поёт романс «Матушка, голубушка..», поэтому в руках у неё корзинка. Она говорит, что хочет уехать в деревню, «гулять по лесам, собирать ягоды, грибы...» [Чехов 1970: 191]. Лариса открыто обращается к Карандышеву с просьбой уехать из города, но он тоже к ней глух.

В «Чайке» этот приём гораздо глубже и сильнее. Здесь все герои глухи друг к другу, они живут сами по себе, каждый в своём мире.

Интересно говорит о своеобразном чеховском диалоге Г. Бердников. Он пишет о двуплановости речи героев, о том, что их «обычные разговоры помимо своего первого плана, участие героев во внешнем сценическом действии, имеют ещё и второй, оказываются соотнесёнными внутренним миром героев, с их основной лирической темой, постоянно сигнализируют о её наличии» [Бердников 1984: 361]. И для того, чтобы показать такую двуплановость речи героев, Чехов прибегает к ряду специфических художественных приёмов, среди которых следует отметить и систему пауз, и использование цитат. Этой же цели служит, на наш взгляд, и музыкальный строй пьесы.

В связи с этим невозможно не обратить внимание на то, что вся пьеса «Чайка», подобно «Бесприданнице» Островского, которую из-за её музыкальности называют пьесой-романсом, пронизана музыкальными лейтмотивами. И что самое главное, музыкальность чеховской пьесы точно так же, как и музыка в «Бесприданнице», показывает, насколько близки между собой искусство и реальная действительность и в то же время, насколько они далеки друг от друга, разведены по разным полюсам.

Эта мысль у Чехова звучит ещё более трагично от того, что в его пьесе слышна музыка из уст людей, не имеющих непосредственного отношения к миру искусства. На протяжении всего повествования напевает доктор Дорн. Мы слышим от него романсы «Не говори, что молодость сгубила...», «Я вновь перед тобою...» во время разговора с Полиной Андреевной. Напевает Дорн «Расскажите вы ей, цветы мои...» после слов Маши о том, что жизнь свою она «тащит волоком». В четвёртом действии Дорн поёт «Месяц плывёт по ночным небесам...», и в самом финале сразу после выстрела Треплева вновь звучит пение Дорна «Я вновь перед тобою стою очарован...», вызывая даже некоторый ужас, ощущение дискомфорта. Точно так же на протяжении всей пьесы мы слышим, как напевает, насвистывает Сорин. На первый взгляд, это пение не вписывается в повествование, кажется лишним, оно как

бы перебивает разговоры героев, кажется неуместными. Однако мастерство Чехова заключается в том, что при помощи романсов он уводит своих героев от разговора, герои не хотят и не могут говорить открыто о том, что для них больно, что ранит их душу.

В этой связи обращает на себя внимание доктор Дорн. С одной стороны, он человек практического ума. Но с другой, Дорн – единственный в пьесе, кто оценил талант Треплева, его произведение, проявил чуткость в отношении таланта Нины. Всё свидетельствует о его тонкой, поэтичной душе, такой же, как у Нины Заречной и Ларисы Огудаловой. Он напевает, чтобы не выдать себя, не открыть свою душу, потому что таким, как он, как Лариса, как Треплев, нет места в практичном, материальном мире. И от этого ещё страшнее делается главная мысль пьесы о разъединенности искусства и жизни, о несовместимости людей с поэтической, тонкой душой, рождённой для искусства, с миром современных нравов. Эту же мысль подчёркивает тот эпизод, когда Маша, будучи женой учителя Медведенко, этого материалиста и практика, отгороженного толстой, непробиваемой стеной от мира искусства, делает несколько туров вальса.

Итак, анализируя пьесу А.П. Чехова «Чайка», мы пришли к выводу, что между пьесами Островского и Чехова имеются точки соприкосновения. Во-первых, в драмах А.П. Чехова, так же, как и в «пьесах жизни» А.Н. Островского, социально-историческая коллизия становится непосредственной основой драматического действия.

Во-вторых, в «Чайке» две сквозные темы – любовь и искусство. Они развиваются, пересекаясь и сталкиваясь. Такая же постановка этих двух тем наблюдается в анализируемых пьесах А.Н. Островского.

В-третьих, в пьесе А.П. Чехова наблюдается парное построение героев (Аркадина – Тригорин, Нина – Треплев), которое было отмечено нами ранее в пьесах А.Н. Островского.

Также наблюдается сходство в использовании драматургами такого композиционного приёма, как «театр в театре», или «пьеса в пьесе». Помимо

участия в основном драматургическом действии, каждый герой играет свой собственный спектакль для достижения каких-либо целей.

Следует обратить внимание, что А.П. Чехов, подобно А.Н. Островскому, ссылается в своей пьесе на классиков, приводя цитаты из Уильяма Шекспира, Ги де Мопассана и И.С. Тургенева.

В «Чайке» А.П. Чехов выступил как мастер глубокого психологизма. Подобно А.Н. Островскому в «Бесприданнице», создавшему сложный образ Ларисы с её противоречивым внутренним миром, А.П. Чехов создаёт глубоко психологические образы своих персонажей в «Чайке». И помогают ему в этом приёмы, которые свойственны драматургии А.Н. Островского, – раскрытие внутреннего мира героя через его диалоги и монологи и через умолчание.

Следовательно, всё это позволяет нам называть А.П. Чехова наследником традиций драматургии А.Н. Островского.

ГЛАВА 3. ИЗУЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

3.1. Анализ учебно-методических комплексов по литературе за 10 класс

В школьном курсе литературы представлены произведения различных родов и жанров, изучается драматургия Н.В. Гоголя, А.С. Грибоедова, А.Н. Островского и А.П. Чехова.

Курс литературы 10-го класса включает в себя обзорные и монографические темы, сочетание которых позволяет не только познакомить учащихся с выдающимися художественными произведениями, но и показать их место в историко-литературном процессе. Для того чтобы разобраться в методике преподавания литературы в рамках указанной темы, рассмотрим общие методические рекомендации, которые предлагают разные учёные-методисты.

При изучении монографических тем на уроках литературы особое значение приобретает отбор и расположение материала, использование мемуарной литературы, портретов писателя. У многих учителей-словесников внимание направлено на «встречу с писателем», на живой эмоциональный взгляд, на биографический материал. Форма проведения уроков так же довольно разнообразна: урок-лекция, самостоятельные доклады школьников, работа по учебнику, заочные экскурсии, уроки-концерты, уроки-панорамы. Важна постановка проблемных вопросов, работа над планом, использование художественных текстов.

Рассмотрим, как представлены в курсе литературы произведения А.Н. Островского и А.П. Чехова. С этой целью мы обратимся к имеющимся методическим рекомендациям по календарно-тематическому планированию уроков литературы в 10-м классе.

Первое планирование составлено на основе федерального компонента государственного стандарта среднего (полного) общего образования на базовом уровне. Автор учебника В.И. Коровин [Коровин, 2003].

Изучение творчества А.Н. Островского представлено пьесами «Гроза» и «Бесприданница», на рассмотрение которых отводится 7 часов. Тематическое планирование выглядит следующим образом:

1. Художественный мир А.Н. Островского. Личность и судьба драматурга. Островский и Малый театр. Новаторство драматурга.
2. Драма «Гроза». Темное царство в изображении А.Н. Островского.
3. Трагедия Катерины Кабановой.
4. Р/р. Сочинение по пьесе А.Н. Островского «Гроза».
5. Драма «Бесприданница». Тема. Проблематика. Конфликт.
6. Драма «Бесприданница». Система характеров.
7. Драма «Бесприданница». «Горячее сердце Ларисы Огудаловой» (изложение)

Творчество А.П. Чехова представлено комедией «Вишнёвый сад», на изучение которой отводится 4 часа:

1. Личность и судьба А.П.Чехова. Основные черты чеховского творчества, своеобразие мастерства писателя.
2. Особенности чеховской драматургии. Новый театр.
3. Пьеса «Вишневый сад». Жанровое своеобразие. Идейное содержание. Основной конфликт. Герои.
4. Р/р. Сочинение по творчеству А.П.Чехова.

Другой вариант календарно-тематического планирования по литературе в 10 классе представлен в программе учебника под редакцией В.Я. Коровиной, где тематика уроков по А.Н. Островскому выглядит следующим образом:

1. А.Н. Островский. Жизнь и творчество. Традиции русской драматургии в творчестве писателя. «Отец русского театра».
2. Драма «Гроза». История создания, система образов.

3. Драма «Гроза» Приемы раскрытия характеров. Своеобразие конфликта. Смысл названия.

4. Город Калинов и его обитатели. Изображение жестоких нравов «темного царства».

5. Протест Катерины против «темного царства». Нравственная проблема пьесы.

6. Споры критиков вокруг драмы «Гроза». Сочинение по творчеству А.Н. Островского. Домашнее сочинение по драме Островского «Гроза».

В данном учебнике уделяется внимание только пьесе «Гроза», рассмотрению её конфликта, образной системы и проблематики, а драматургия А.П. Чехова не изучается вовсе.

Третье планирование составлено на основе Федерального компонента Государственного образовательного стандарта базового уровня общего образования, утверждённого приказом МО РФ № 1312 от 09.03.2004 года и Примерной программы основного общего образования по литературе, и программы по литературе для 5-11 классов общеобразовательной школы авторов Г.С. Меркина, С.А. Зинина, В.А. Чалмаева.

Из драматургического наследия А.Н. Островского для обязательного изучения выбрана «Гроза», при рассмотрении пьесы акцент делается на характере Катерины и нравах «тёмного царства». Тематика уроков выглядит следующим образом:

1. «Колумб Замоскворечья» (слово об А.Н. Островском).
2. Идеино-художественное своеобразие драмы А.Н. Островского «Гроза». Город Калинов и его обитатели.
3. Быт и нравы «темного царства». Молодое поколение в драме «Гроза».
4. Сила и слабость характера Катерины.
5. Драма «Гроза» в русской критике.
6. Подготовка и написание сочинения по творчеству А.Н. Островского.

Драматургия А.П. Чехова традиционно представлена комедией «Вишнёвый сад», на её изучение отводится 6 часов:

1. Тайна личности А.П. Чехова.
2. История создания, особенности сюжета и конфликта пьесы «Вишнёвый сад». Новаторство Чехова-драматурга.
3. Система образов. Символический смысл образов «Вишневого сада».
4. Тема прошлого, настоящего и будущего России в пьесе. Раневская и Гаев.
5. Образ Лопухина.
6. Роль авторских ремарок в пьесе. Смысл финала. Своеобразие жанра.

Анализ того, как представлена драматургия А.Н. Островского в программах Коровина В.И., Коровиной В.Я. и Меркина Г.С. привёл нас к заключению о том, что указанные программы незначительно отличаются друг от друга и сходятся в одном: необходимы обращение к личности и творческой биографии писателя и подробное изучение одного (или двух) его произведений. Различия рассмотренных программ заключаются в выборе текстов для подробного изучения. В.И. Коровин предлагает для изучения «Грозу» и «Бесприданницу», В.Я. Коровина и Г.С. Меркин – только «Грозу».

При этом в программах Меркина и Коровиной во многом сходятся вопросы и темы для обсуждения при анализе пьесы «Гроза». Согласно данным программам, для полного понимания текста необходимо обсудить следующие вопросы: семейный и социальный конфликт в драме; жестокие нравы «темного царства»; образ Катерины; смысл названия; жанровое своеобразие пьесы и ознакомление с литературно-критическими статьями.

В программе В.И. Коровина предложено рассмотреть биографию драматурга и две его пьесы: «Гроза» (для подробного изучения) и «Бесприданница» (обзорное изучение).

Таким образом, изучение имеющихся рекомендаций по календарно-тематическому планированию уроков литературы позволило сделать вывод о том, что драматургия А.П. Чехова представлена лишь пьесой «Вишнёвый сад», что касается пьес А.Н. Островского, то основное внимание уделяется драме «Гроза», а пьеса «Бесприданница» предлагается для изучения в двух из трёх рассматриваемых методических рекомендациях.

Нам кажется, что наиболее продуктивным подходом при изучении произведений А.Н. Островского будет система уроков, с помощью которой учащиеся смогут познакомиться с личностью и творчеством великого русского драматурга, с общественной жизнью 70-х годов XIX века, с той исторической обстановкой, которая повлияла на создание пьес «Гроза» и «Бесприданница». Важно показать, какое значение имели эти пьесы для самого автора, научить сопоставлять взгляды критиков, их оценку образов Катерины и Ларисы, а также уделить внимание формированию умения работать над сочинением.

3.2. Конспект обобщающего урока по пьесе А.Н. Островского «Бесприданница»

Исходя из представленных в первом параграфе выводов, мы предлагаем следующий порядок уроков по изучению пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» в 10 классе. Планирование составлено на основе программы под редакцией В.И. Коровина, согласно которой на творчество А.Н. Островского отводится 7 часов. Пьесе «Бесприданница» мы отводим 3 часа, планирование тематических уроков будет выглядеть следующим образом:

1. Художественный мир А.Н. Островского. Личность и судьба драматурга.

2. Драма «Гроза». История создания, образная система, особенности композиции.

3. Своеобразие конфликта. Город Калинов и его обитатели. Изображение жестоких нравов «тёмного царства».

4. Протест Катерины против «тёмного царства». Споры критиков вокруг драмы «Гроза». Подготовка к домашнему сочинению по драме.

5. «Этой пьесой я начинаю новый сорт моих произведений...»: тематика, своеобразие конфликта пьесы «Бесприданница».

6. Быт и нравы русской провинции в драме «Бесприданница». Образная система. «Горячее сердце» Ларисы Огудаловой.

7. Сравнительный анализ драмы А.Н. Островского «Бесприданница» и фильма Э.А. Рязанова «Жестокий романс».

В данном параграфе мы предлагаем конспект обобщающего урока по изучению драмы «Бесприданница». Поскольку наша работа посвящена теме искусства, мы решили сопоставить театральное и кинематографическое искусство.

Тема: Сравнительный анализ драмы А.Н. Островского «Бесприданница» и фильма режиссёра Э.А. Рязанова «Жестокий романс».

Цель: Ознакомиться с интерпретацией пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» в фильме Э.А. Рязанова «Жестокий романс».

Задачи урока:

- 1) формировать у учащихся умение сопоставлять произведения двух видов искусства (литературы и кино);
- 2) развивать мышление и творческую самостоятельность, монологическую и диалогическую речь учащихся;
- 3) дать свою оценку интерпретации пьесы в кинофильме;
- 4) воспитывать внимательного и вдумчивого читателя и зрителя.

Оборудование урока: доска, фрагменты кинофильма Э.А. Рязанова «Жестокий романс», текст пьесы А.Н. Островского «Бесприданница», компьютер, колонки.

Ход урока

1. Организационный этап, приветствие учащихся (2 минуты).
2. Постановка цели и задач урока. Мотивация учебной деятельности учащихся (5 минут).
3. Проверка домашнего задания (5 минут).

Учитель: Ребята, вам нужно было посмотреть фильм Э.А. Рязанова «Жестокий романс» и сравнить его с драмой А.Н. Островского «Бесприданница». Понравилась ли вам экранизация? Интересно ли вам было смотреть фильм? Какие эпизоды фильма запомнились больше всего?

Учитель: Такими ли вы представляли себе героев пьесы? Совпали ли ваши представления о них с теми образами, которые создают в фильме актеры? Кто из актеров, по-вашему, наиболее точно воплотил образ литературного героя, которого он сыграл? Изменилось ли ваше отношение к драме и героям после просмотра экранизации?

Учитель: Сегодня мы с вами сравним экранизацию драмы А.Н. Островского с текстом самой драмы.

«Бесприданница» – вечная история об обманутой любви, несбывшихся надеждах, справедливо названная в кино «Жестоким романсом», такова и пьеса А.Н. Островского, написанная в XIX веке, она ничуть не устарела.

Учитель: Какая проблема в этих двух произведениях является центральной?

Ученик: Духовная драма человека искушаемого.

Учитель: Нам предстоит разобраться, какую трактовку она получает у данных художников – Рязанова и Островского, совпадает ли наивысший пик звучания этой драмы у обоих авторов. А теперь давайте обратимся к истории экранизации пьесы Рязановым.

Сообщение ученика:

Снятый в 1984 году фильм вызвал широкую полемику, причем большей частью рецензии на фильм были отрицательными. Тем не менее, «Жестокий романс» с успехом прошел в прокате (в кинотеатрах картину про-

смотрели 22 миллиона зрителей). Фильм пользовался широкой народной любовью. По опросу журнала «Советский экран» картина названа лучшим фильмом года, Никита Михалков – лучшим актером года, Вадим Алисов – лучшим оператором, Андрей Петров – лучшим композитором. «Жестокий романс» хорошо был встречен за рубежом и получил там одобрение критики. На XV Международном кинофестивале в Дели фильм был удостоен главной награды – «Золотого павлина». Сейчас можно с уверенностью утверждать, что кинолента выдержала испытание временем, по-прежнему являясь одной из любимых картин россиян.

Нельзя не сказать и о критике картины. После премьеры на Э. Рязанова и актеров обрушился шквал критических замечаний. Критики акцентировали внимание на искажении образов Островского. Вот что было написано в газете «Труд» по поводу игры актёра Н. Михалкова: «Чувствительный супермен (вспомните отнюдь не скупую мужскую слезу, сбегающую по его щеке под пение Ларисы) – вот что такое Паратов в фильме» [Щедров: Электронный ресурс]. Однако сам Михалков видел своего героя не отрицательным персонажем, а трагической жертвой широкой натуры: «Лариса не жертва расчетливого соблазнителя, а жертва страшной широты этого человека», – замечает актер [Щедров: Электронный ресурс]. Единственной, кто высказал положительный отзыв, была, как ни странно, Нина Алисова, которая сыграла Ларису в фильме Я. Протазанова: «“Жестокий романс” поднимает историю Ларисы-бесприданницы до трагедии, и это главная победа всего творческого коллектива. Давно такого сильного впечатления от художественного произведения я не испытывала» [Щедров: Электронный ресурс].

4. Обобщение и систематизация знаний. Подготовка учащихся к обобщенной деятельности (15 минут).

Учитель: Отличаются ли отзывы критических статей от вашего мнения?

Ученик: Безусловно, отличаются. Критики исходили из идеальной модели экранизации классической пьесы, которая должна полностью воспроиз-

водить авторский замысел на экране. Отсюда вытекал и метод анализа фильма. Сцены фильма сравнивались с соответствующими сценами пьесы, причем критики не пытались объяснить позицию режиссера, отступающего от оригинала, а ставили ему в пику каждое такое нарушение. При этом не принималось во внимание, что кино и литература – два совершенно разных вида искусства, они живут по разным законам, и поэтому буквальное воспроизведение классики на экране вряд ли возможно.

Учитель: А как вы восприняли образы героев Островского в интерпретации актеров? Согласны ли вы с критиками? Чтобы понять экранизацию Рязанова, разобраться в ней, давайте подробнее её рассмотрим.

Учитель: В чем особенности рязановской трактовки «Бесприданницы» и какие способы и приемы анализа помогут нам выяснить это?

Ученик: Разница в названиях пьесы и фильма, особенностях сюжетно-композиционного построения и речи героев.

Учитель: Давайте рассмотрим композицию фильма. Надо сказать, что многие сцены в фильме были достроены режиссёром. Вашим домашним заданием было выписать, какие сцены в экранизации не совпадают с сюжетом Островского. Итак, кто ответит?

Ученик: В экранизации действительно появились эпизоды, которых не было у Островского (свадьба старшей сестры Ларисы и дальнейшая судьба двух Ларисиных сестер (письма от них), жизнь Ларисы до отъезда Паратова, зарождение их любви (сцена появления Паратова на белом коне с букетом для невесты – старшей Ларисиной сестры; сцена, в которой Паратов пододвигает карету к ногам Ларисы; прогулка Ларисы и Паратова на его пароходе «Ласточка»), отъезд Паратова (сцена на вокзале), прекрасные пейзажи Волги).

Уже само начало фильма отличается от пьесы: в начале показывается жизнь Ларисы до исчезновения Паратова, зарождение любви между Ларисой и Паратовым, неудавшаяся попытка самоубийства Карандышева; эпизод, в котором Паратов подставляет себя под пулю заезжего офицера, а потом стре-

ляет в часы (в пьесе Островского – в монетку), которые дает в руки Ларисе, разговор Вожеватова с Паратовым о продаже паратовского парохода «Ласточка» и отказ Паратова. Практически все сцены, так или иначе упомянутые в пьесе Островского, но не описанные им (упомянутые только в диалогах героев), развернуты на экране в действии. Отъезд Паратова изображен в экранизации с помощью сцены на вокзале (разговор Паратова с Вожеватовым и Кнуровым и приехавшая за ним Лариса, с болью смотрящая вслед уходящему Паратову). Далее показан приезд Паратова: особенно ярко в экранизации изображена тема цыган.

Ученик: Также мы видим подготовку к свадьбе Ларисы и Карандышева: мы видим покупку свадебного платья для Ларисы и оплату счёта за это платье Карандышевым, который торгуется с модисткой из-за 10 рублей.

Если говорить о добавленных эпизодах, то мы видим в экранизации прогулку по Волге, которая в драме Островского лишь упоминается. При этом и действие финальных сцен драмы перенесено на пароход, что также символично: туман, окутывающий все вокруг, создает атмосферу таинственности, лиричности и отражает растерянность Ларисы, трудность выбора дальнейшего пути, а также является символом неясности и обмана – и Лариса умирает все-таки на Волге. В экранизации вообще очень значимы образы природы, за счет которых создается лиричность картины. Потому так много прекрасных пейзажей мы видим на экране: Волга как символ широкой русской души, птицы (в основном – чайки), отражающие смятение Ларисы. Например, в финальной сцене, в которой Лариса стоит на пароходе, чайка, пронзительно закричав, скрывается в густом тумане. Сам Рязанов называл главными героями фильма Волгу и пароход «Ласточка».

Учитель: Как вы думаете, почему режиссер назвал свою экранизацию именно так?

Ученик: Возможно, Рязанов хотел показать трагическую историю жизни бесприданницы как печальную, тяжелую, пронзительно-болезненную песнь: романс о бездушном, безжалостном и жестоком материальном мире,

поэтому и назвал он свой фильм не просто романсом, а именно жестоким романсом.

Островский пишет Паратова с острой и злой иронией. Перед нами глубоко и душевно, и денежно промотавшийся человек. Не таков Паратов в «Жестоким романсе». В фильме мы видим его словно бы глазами Ларисы. В такого Паратова трудно не влюбиться. Чего стоит только эффектный въезд на белом коне по сходням на пароход! Он милый, добрый, очаровательный, общительный со всеми, будь то бурлак, цыган или матрос. Его любят за демократизм. Но он абсолютно безнравственен и, в общем-то, отдает себе в этом отчет.

В фильме Паратов явно противопоставлен Карандышеву, а в пьесе, где роль Карандышева менее значима, так явно это противопоставление не ощущается. Противопоставление заявлено уже в самом начале, в экспозиции фильма. Это противопоставление оформлено чисто кинематографическими средствами, при помощи монтажа.

Учитель: Таким образом, «Жестоким романс» становится не только трагедией Ларисы, но и трагедией Паратова (и, может, даже в большей степени трагедией Паратова) – человека яркого, сильного, обаятельного, но лишенного цельности, а потому способного на безнравственные поступки, которые делают несчастными не только окружающих, но и его самого.

5. Применение знаний и умений в новой ситуации (10 минут).

Учитель: Какие сценарно-режиссерские моменты еще помогают нам понять идею фильма?

Ученик: Понять идею фильма во многом помогают и музыкальные образы.

В фильме звучат романсы на стихи М. Цветаевой, Б. Ахмадулиной, Р. Киплинга и даже самого Э. Рязанова. Музыка на стихи этих авторов написал А. Петров. Вообще музыкальное оформление экранизации – одно из бесспорных и ярких ее достоинств. Благодаря этим произведениям фильм зазвучал как один большой романс.

Учитель: В чем выражается наивысший пик звучания духовной драмы Ларисы в пьесе и кинофильме?

Ученик: В финальном пении Ларисы.

Учитель: Но романсы, которые исполняет Лариса, разные в кинофильме и пьесе. Почему?

В пьесе:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прошлых дней!
Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь,
И не могу предаться вновь
Раз обманутым сновиденьям
[Островский 1973: 217].

В кинофильме:

А напоследок я скажу:
прощай, любить не обязуясь.
С ума схожу. Иль восхожу
к высокой степени безумства.
Как ты любил? – ты пригубил
погибели.– Не в этом дело.
Как ты любил? – ты погубил,
но погубил так неумело! <...>
Работу малую висок
еще вершит. Но пали руки,
и стайкою, наискосок,
уходят запахи и звуки
[Ахмадулина 1998: 358].

Ученик: Основная мысль первого музыкального произведения – разочарование. Искушение возвратом прежних чувств уже не трогает обманутое сердце. У второй музыкальной композиции более трагический эмоциональный настрой. Всё исполнение представляет собой предчувствие близкой трагической развязки. Об этом свидетельствует лексическое наполнение романса: напоследок, прощай, с ума схожу, погубил, уходят запахи и звуки (идет умирание). Повторы способствуют нагнетанию напряжения и созданию атмосферы неминуемой гибели.

Учитель: Действительно, эти музыкальные зарисовки несут в себе абсолютно разный смысл. Каждый автор решает свою задачу, но задачи эти

разные: показать глубину разочарования обманутого сердца (в пьесе) или стать предвестником гибели, отказа жить без любви (в фильме). Каким бы содержанием не были наполнены романсы, трагическая гибель Ларисы оказалась неизбежной. Каковы же были её слова в финале драмы и кинофильма? (Просмотр финальной сцены фильма – гибель Ларисы, зачитывание последних слов героини из драмы: «Лариса (постепенно слабеющим голосом): нет, нет, зачем... пусть веселятся, кому весело...я не хочу мешать никому! живите, живите все! вам надо жить, а мне надо...умереть...я ни на кого не жалею, ни на кого не обижаюсь...вы все хорошие люди...я вас всех...всех люблю» [Островский 1973: 235]).

Ученик: Смерть Ларисы в драме – это трагедия и одновременно освобождение. Лариса нашла свою свободу, нет больше социальных ограничений, нет душевных мук. Выстрел освободил её навсегда. Её смерть сопровождается пением цыган.

Учитель: А в кинофильме?

Ученик: В кинофильме Лариса говорит только одно слово: «Благодарю».

Учитель: Какой смысл вкладывается в это слово? И на какую режиссёрскую находку в финальной сцене стоит обратить внимание?

Ученик: После выстрела в небо взмывают чайки, Лариса в переводе с греческого языка означает «чайка». Чайка не имеет гнезда, садится на волны, которые несут её куда глаза глядят. Бесприютность чайки передаётся и главной героине. В фильме не раз в небо взмывают чайки как символ судьбы Ларисы.

Учитель: Верно. Итак, благодаря сегодняшнему нашему исследованию мы выяснили, что Э. Рязанов изменил характер произведения, несколько иначе расставил акценты: сценарий фильма выдвигает на передний план любовную коллизию пьесы, отодвигая тему денег и безденежья, приданого или его отсутствия, трагедии «чистой души в мире чистогана».

6. Контроль усвоения знаний, обсуждение допущенных ошибок и их коррекция (5 минут).

Учитель: Давайте с вами подведем итог. В чем же отличия трактовки образов героев в фильме от пьесы?

Ученик: В рязановской трактовке Лариса изображена не яркой, богатой, незаурядной натурой, что было традиционно для этой роли в театре, а наивной девушкой, которая подкупает обаянием юности, свежести, непосредственности. Михалков же в роли Паратова невольно перетягивает главную роль на себя, показывая в фильме не только трагедию Ларисы, но и трагедию Паратова – материально и духовно растратившегося человека.

Учитель: Мы с вами не сказали о пейзаже. Какую функцию он выполняет в фильме?

Ученик: Волжские пейзажи помогают понять характер героев: широту души и азартность Паратова (вспомним его первую прогулку на «Ласточке» с Ларисой), внутреннюю тоску и неустроенность Ларисы, высокие берега вносят тему высоты, манящей и устрашающей, а звуковая среда (пароходные гудки, птичий гай) помогают создать поэтическую, напряженную, местами мучительную, кое-где давящую атмосферу картины.

7. Рефлексия (3 минуты).

Учитель: Итак, ребята, мы сегодня с вами провели анализ экранизации драмы Островского «Бесприданница», выполненной Э. Рязановым. Вашим домашним заданием будет написание анализа этой экранизации на основе нашего урока, сегодняшних наблюдений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литературное наследие А.Н. Островского и А.П. Чехова предлагает обширный круг вопросов и проблем для изучения. Мы же в своей дипломной работе взяли на себя только одну задачу: изучение темы искусства в творчестве А.Н. Островского и А.П. Чехова на материале таких пьес, как «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Бесприданница» и «Чайка». В нашей работе мы попытались установить причины, которые подтолкнули авторов обратиться к теме искусства, специфику раскрытия этой темы обоими художниками. Попробовали установить и показать то общее, что позволяет говорить о влиянии творчества А.Н. Островского на развитие драматургии А.П. Чехова.

А.Н. Островский радикально перестроил репертуар русского театра и создал «драматургию о народе и для народа», «пьесы жизни». На сцену он вывел русскую жизнь, проблемы, интересовавшие современного ему читателя, отразил типичные черты, важнейшие противоречия эпохи. Театр представлялся Островскому самым народным видом искусства, а, следовательно, театральное искусство было для него самым доступным способом бороться с общественными несправедливостями, давать голос и утвердиться безгласным, беднякам, отвергнутым современным буржуазным обществом людям. Вполне закономерно, что в своих произведениях драматург обращался к теме искусства, видя в нём те высшие духовные ценности, которые необходимо было возродить в русском обществе.

При этом в пьесах А.Н. Островского мы окунаемся в атмосферу искусства как непосредственно, когда драматург изображает жизнь театра и актёрской среды («Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые»), так и опосредованно, как в «Бесприданнице», где тема искусства звучит глубже и тоньше, пронизывая всё повествование. В этой пьесе мы не наблюдаем за театральными буднями, но, несмотря на это, драма вся пронизана музыкаль-

ными мотивами, из-за чего её и называют «пьесой – романсом», и самое важное, что главная героиня – Лариса – тонкая, музыкальная натура, живущая искусством и рожденная служить ему.

Также мы обратились к рассмотрению темы искусства в пьесе А.П. Чехова «Чайка». В ходе наблюдений над художественным миром пьес Островского и Чехова, мы пришли к выводу, что, несмотря на схожесть авторов в трактовке назначения искусства, его роли в жизни общества, звучание данной темы в произведениях этих драматургов различно. Искусство у А.Н. Островского представлено как активная сила, как поле борьбы героев за свои права. Роль искусства у А.П. Чехова – пассивна. У него герои говорят, спорят о предметах искусства, но их разговоры, как правило, остаются неслышанными.

Однако изучение мнений литературоведов и результаты собственного исследования позволяют нам говорить о том, что А.П. Чехов унаследовал традиции драматургии А.Н. Островского, расширил и углубил их. Мы увидели, что Чехов, подобно Островскому, изображал в своих произведениях острые социальные проблемы, явления, происходящие в жизни; его пьесы были наполнены живым, современным смыслом. Своим творчеством он противостоял литературным и театральным шаблонам, глубоко проникал в жизнь, изучая всё многообразие её конфликтов и противоречий. Он также обращался к теме искусства, видя в нём подлинную ценность, утраченную в современной ему жизни. Тема искусства также тесно связана в чеховской пьесе с темой любви.

«Чайка» А.П. Чехова во многом является новаторским произведением, но в ней использовано много приемов, унаследованных Чеховым от Островского: изображение персонажей с глубоким внутренним миром, парное построение системы персонажей, использование в композиционном построении приёма «театр в театре», диалогов, тяготеющих к монологизации, музыкальность, обращение к произведениям классиков, цитаты из них. Также следует

отметить, что А.П. Чехов создаёт глубоко психологические образы своих персонажей в «Чайке», что свойственно и пьесам А.Н. Островского.

Таким образом, те «переклички», которые мы сумели выявить между произведениями Чехова и Островского, позволили нам сделать вывод о том, что А.П. Чехова можно считать подлинным преемником традиций русской драматургии, заложенных А.Н. Островским.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ахмадулина Б.А. Избранное [Текст] / Б.А. Ахмадулина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 445 с.
2. Балухатый С.Д. Чехов-драматург [Текст] / С.Д. Балухатый. – М.: Художественная литература, 1976. – 379 с.
3. Бердников Г.П. А.П. Чехов. Идеи и творческие искания [Текст] / Г.П. Бердников. – 3-е изд., дораб. – М.: Художественная литература, 1984. – 514 с.
4. Бердников Г.П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова [Текст] / Г.П. Бердников. – 3-е изд., дораб. и доп. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.
5. Березкин В.И. Художник в театре Чехова [Текст] / В.И. Берёзкин. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 286 с.
6. Богданова О.Ю. Методика преподавания литературы [Текст]: учебник для пед. вузов / О.Ю. Богданова, В.Г. Маранцман. – М.: Владос, 1994. – 288 с.
7. Богданова О.Ю. Теория и методика обучения литературе [Текст] / О.Ю. Богданова, С.А. Леонов, В.Ф. Чертов. – М.: Академия, 2008. – 400 с.
8. Бялый Г.А. Драматическое мастерство Чехова [Текст] / Г.А. Бялый. – М.: Театр, 1954. – 175 с.
9. Гаецкий Ю.А. Неутолимая жажда. Повесть об А.Н. Островском [Текст] / Ю.А. Гаецкий. – М.: Детская литература, 1975. – 256 с.
10. Горнфельд А.Г. Чеховские финалы / А.Г. Горнфельд // Нева. – 2009. – № 12. – С. 256-274.
11. Горячева М.О. «Театральный роман», или Любил ли Чехов театр? / М.О. Горячева // Нева. – 2009. – № 12. – С. 160-174.
12. Громов Н.П. Книга о Чехове [Текст] / Н.П. Громов. – М.: Современник, 1989. – 384 с.

13. Гульченко В.В. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? / В.В. Гульченко // Нева. – 2009. – № 12. – С. 175-185.
14. Гурвич И.А. Проза Чехова [Текст] / И.А. Гурвич. – М.: Художественная литература, 1970. – 183 с.
15. Дурылин С.Н. А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества [Текст] / С.Н. Дурылин. – М.: Искусство, 1949. – 186 с.
16. Ермилов В.В. Драматургия Чехова [Текст] / В.В. Ермилов. – М.: Гослитиздат, 1954. – 340 с.
17. Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф [Текст] / А.И. Журавлева. – М.: Издательство МГУ, 1981. – 216 с.
18. Журавлева А.И. Александр Николаевич Островский [Текст] / А.И. Журавлева, М.С. Макеев. – М.: Издательство МГУ, 1997. – 112 с.
19. Журавлева А.И. Драматургия А.Н. Островского [Текст] / А.И. Журавлёва. – М.: Издательство МГУ, 1974. – 340 с.
20. Журавлева А.И. Театр А.Н. Островского [Текст]: кн. для учителя / А.И. Журавлева, В.Н. Некрасов. – М.: Просвещение, 1986. – 208 с.
21. Золототрубова Н.Н. Методика преподавания литературы [Текст]: учебное пособие для вузов / Н.Н. Золототрубова. – Воронеж: Издательство ВГУ, 2009. – 41 с.
22. Камянов В.И. Время против безвременья: Чехов и современность [Текст] / В.И. Камянов. – М.: Советский писатель, 1989. – 380 с.
23. Коровин В.И. Русская литература 19 века [Текст] / В.И. Коровин. – М.: Просвещение, 2003. – 416 с.
24. Костелянец Б.О. «Бесприданница» А.Н. Островского [Текст] / Б.О. Костелянец. – Л.: Художественная литература, 1982. – 192 с.
25. Кугель А.Р. Профили театра [Электронный ресурс] / Александр Рафаилович Кугель. – М.: Теакинопечать, 1929. – Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Kugel/Profili/> – 26.01.2019.
26. Кульневич С.В. Современный урок [Текст] / С.В. Кульневич, Т.П. Лакоценина. – Ростов-на-Дону: Учитель, 2005. – 247 с.

27. Лакшин В.Я. А.Н. Островский [Текст] / В.Я. Лакшин. – Изд. 2-е, дораб. – М.: Искусство, 1982. – 282 с.
28. Лакшин В.Я. Искусство психологической драмы Чехова и Толстого [Текст] / В.Я. Лакшин. – М.: Издательство МГУ, 1958. – 85 с.
29. Лакшин В.Я. Театр А.Н. Островского [Текст] / В.Я. Лакшин. – М.: Сов. Россия, 1985. – 144 с.
30. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи/ вступ. статья А.В. Фёдорова. – Л.: Художественная литература, 1973. – 288 с.
31. Лебедев А.А. Драматург перед лицом критики [Текст] / А.А. Лебедев. – М.: Искусство, 1974. – 192 с.
32. Литература 10 класс [Текст]: учеб. в 2 ч. Ч.2. / Под ред. В.И. Коровина. – Изд. 12-е. – М.: Просвещение, 2012. – 384 с.
33. Лобанов Н.П. Островский [Текст] / Н.П. Лобанов. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 102 с.
34. Лотман Л.М. А.Н. Островский и драматургия его времени [Текст] / Л.М. Лотман. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1961. – 360 с.
35. Меркин Г.С. Программа по литературе для 5-11 классов общеобразовательной школы [Текст] / Г.С. Меркин, С.А. Зинин, В.А. Чалмаев. – Изд. 10-е. – М.: Русское слово, 2010. – 200 с.
36. Миронов А.В. Великий чародей в стране берендеев. Очерк жизни и творчества [Текст] / А.В. Миронов. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1973. – 160 с.
37. Михайлова А.М. В.Г. Сахновский о театре А.Н. Островского. Постановка «Грозы» в Московском Драматическом театре / А.М. Михайлова // Культура и искусство. – 2016. – № 1. – С. 116-125.
38. Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12-ти т. [Текст] / А.Н. Островский. – М.: Искусство, 1973. – Т. 5. – 576 с.
39. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова [Текст] / З.С. Паперный. – М.: Искусство, 1982. – 285 с.

40. Паперный З.С. «Чайка» А.П. Чехова [Текст] / З.С. Паперный. – М.: Художественная литература, 1980. – 160 с.
41. Полоцкая Э.А. Пути чеховских героев [Текст] / Э.А. Полоцкая. – М.: Просвещение, 1983. – 96 с.
42. Программы образовательных учреждений. Литература 5-11 классы [Текст] / Под ред. В.Я. Коровиной. – Изд. 9-е. – М.: Просвещение, 2007. – 87 с.
43. Ревякин А.И. Искусство драматургии А.Н. Островского [Текст] / А.И. Ревякин. – М.: Просвещение, 1974. – 332 с.
44. Семанова М.Л. Чехов в школе [Текст] / М.Л. Семанова. – Ленинград: Учпедгиз, 1954. – 283 с.
45. Семанова М.Л. Чехов-художник [Текст] / М.Л. Семанова. – М.: Просвещение, 1976. – 224 с.
46. Скафтымов А.П. Белинский и драматургия Островского [Текст] / А.П. Скафтымов. – М.: Художественная литература, 1972. – 544 с.
47. Скафтымов А.П. Статьи о русской литературе [Текст] / А.П. Скафтымов. – Саратов: Саратовское книжное издательство, 1958. – 396 с.
48. Строева Н.Н. Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко над пьесами А.П. Чехова [Текст] / Н.Н. Строева. – М.: Искусство, 1985. – 473 с.
49. Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова [Текст] / И.Н. Сухих. – Л.: Издательство ЛГУ, 1987. – 184 с.
50. Тихомиров В.В. Творчество А.Н. Островского и натуральная школа в русской литературе 1840-1850-х годов [Текст] / В.В. Тихомиров. – Кострома: Костромаиздат, 2011. – 84 с.
51. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – СПб: Азбука-классика, 2001. – 506 с.
52. Филиппов В.А. Язык персонажей Островского [Текст] / В.А. Филиппов. – М.: Советский писатель, 1976. – 134 с.

53. Хализев В.Е. Драма как род литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Издательство МГУ, 1986. – 260 с.
54. Холодов Е.Г. Драматург на все времена [Текст] / Е.Г. Холодов. – М.: Всероссийское театральное общество, 1975. – 424 с.
55. Холодов Е.Г. Мастерство Островского [Текст] / Е.Г. Холодов. – М.: Искусство, 1967. – 544 с.
56. Чередов И.М. Система форм организации обучения в общеобразовательной школе [Текст] / И.М. Чередов. – М.: Педагогика, 1987. – 83 с.
57. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 8-ми т. [Текст] / А.П. Чехов. – М.: Правда, 1970. – Т. 7. – 415 с.
58. Штейн А.Л. Добрый гений русского театра [Текст] / А.Л. Штейн. – М.: Лазурь, 2004. – 238 с.
59. Штейн А.Л. Мастер русской драмы [Текст] / А.Л. Штейн. – М.: Советский писатель, 1973. – 432 с.
60. Штейн А.Л. Три шедевра А. Островского [Текст] / А.Л. Штейн. – М.: Советский писатель, 1967. – 180 с.
61. Штильмарк Р.Я. За Москвой-рекой: А.Н. Островский. Страницы жизни [Текст] / Р.Я. Штильмарк. – М.: Молодая гвардия, 1983. – 190 с.
62. Щедров Я. Как снимали фильм «Жестокий романс» [Электронный ресурс] / Я. Щедров // Московский комсомолец. – 2008. – 19 марта. – Режим доступа: <https://aeslib.ru/kultura-i-iskusstvo/kino/kak-snimali-film-zhestokij-romans.html/3>. – 28.03.2019.